

# **Narrativa heredada**

Tesista: Belén Canesini

Asesora: Mgter. Adriana Miranda

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Grabado

Facultad de Artes

Universidad Nacional de Córdoba

2019



# Índice

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción.....</b>  | <b>5</b>  |
| <b>Antecedentes de mi obra.....</b>   | <b>8</b>  |
| Las imágenes residuales y la memoria a corto plazo .....                                | 8         |
| La imagen anónima, descontextualizada, sin historia .....                               | 9         |
| La memoria autobiográfica: Lumbre/Entre Páginas .....                                   | 10        |
| <b>La fotografía como insumo.....</b>   | <b>16</b> |
| El álbum familiar.....  | 16        |
| Selección fotográfica. De mi <i>Historia</i> cuando yo no existía hasta hoy.....        | 17        |
| Aprehensión de los recuerdos. El dibujo como apropiación del recuerdo .....             | 18        |
| El desdibujamiento/ El velado.....  | 21        |
| Siempre oscilando entre la imagen olvidada y la forma impregnada.....                   | 21        |
| Primer grupo fotográfico.....   | 25        |
| La imagen y la palabra: el paratexto .....  | 25        |
| Segundo grupo fotográfico.....  | 27        |
| La fotografía, una mentira o una verdad incompleta. La estética del “fue actuado” ..... | 27        |
| La obra, el espacio y las/los espectadores .....  | 28        |
| Aspectos de montaje.....  | 28        |
| <b>La escritura como función catártica .....</b>  | <b>30</b> |
| Aprehensión de los recuerdos .....  | 31        |
| Binomio grabado y estampación .....   | 31        |
| El desdibujamiento/derretimiento como metáfora del olvido .....                         | 33        |
| La obra efímera y la huella.....  | 34        |
| Los silencios.....  | 38        |
| La pérdida de expresión y la pérdida de la memoria.....                                 | 38        |
| Aspectos de montaje .....   | 39        |
| <b>Consideraciones finales .....</b>  | <b>39</b> |
| <b>Referencias bibliográficas.....</b>  | <b>42</b> |

## Introducción

Recordar es traer al presente la imagen muerta de un pasado que ya no existe, devolverle la vida quienes ya no la tienen; en ese acto hay algo de resurrección y renacimiento. Por esa razón, los sentimientos que lo acompañan son la melancolía, la añoranza, la tristeza, la alegría, junto con la percepción de lo transitorio de la realidad. Significa dejar que el presente sea atravesado por el pasado, por sus insinuaciones, sus sugerencias, sus preguntas, sus retos.

Cuando recordamos, estamos interpretando; esa acción supone ya una contaminación de lo vivido. La memoria interpreta e imagina las cosas, puesto que del pasado no hay nada sino su interpretación. Precisamente por ello nos aleja de lo objetivo y nos sitúa en el terreno de lo propio, lo construido, lo personal y subjetivo. Y por esto es que lo que recordamos no siempre es exactamente lo que sucedió.

Ahora bien, el olvido puede considerarse como la contrapartida, como el anverso y reverso de un mismo proceso. Así como el recuerdo tiene algo de resurrección, el olvido lo tiene de muerte. La memoria escoge la información que el presente necesita y en esa gestión puede recurrir al olvido, como algo necesario; todo escoger es rechazar y recordar es incorporar un olvido en alguna de las partes recordadas.

Podría decirse que, tanto la posibilidad de recordar como la de olvidar es algo que nos pasa, que no podemos controlar:

La memoria implica una suerte pasividad inherente a la finitud humana, en el sentido de que bien se podría pensar que el sujeto olvida porque es finito y que sabe su finitud precisamente en el olvido. En cualquier caso, la memoria no sería nunca algo totalmente “propio” pues suele comportarse de un modo que resulta extraño a una supuesta soberanía por parte del “Sujeto” o de la “conciencia” (Richards, 2000: XX).

*Narrativa heredada* es una investigación autobiográfica que analiza y contempla el recuerdo familiar, como resultado de la interacción entre una recolección de memorias, momentos de producción material y escritura, que se configuraron paralelamente, sin jerarquías. Las reflexiones, fundamentaciones teóricas y conclusiones fueron apareciendo en el propio cuerpo del texto, como parte del proceso de producción y no como un desarrollo a posteriori.

Este trabajo visual es una construcción de la memoria sobre la experiencia personal que recurre a la vivencia compartida como forma de autoafirmación; es decir, un mirarse en y a través del acto creativo. El título alude a cómo la identidad está determinada por la forma en la que contamos nuestra vida. Cuando nos describimos,

actuamos en consecuencia. Así, los problemas que dominan nuestra historia familiar son parte de nuestra identidad. Estas narrativas ganan dominio, hasta el punto en que logran modificar nuestros propios recuerdos.

La obra —producto de la finalización de un ciclo académico y de un proceso creativo— se nutre de dos soportes representacionales inseparables, con los que entiendo la realidad que me interpela: el dibujo y la escritura. Consta de dos partes: los dibujos en tinta sobre rollo de papel vegetal y los escritos estampados sobre bloques de hielo. La primera parte entonces es un rollo de papel vegetal de 20 metros de largo y 1,10 metros de ancho que contiene dibujos en tinta que han sido velados/desdibujados. La segunda parte se enmarca dentro del grabado contemporáneo. Se utiliza una técnica planográfica como la serigrafía para estampar escritos sobre bloques de hielo que luego irán derritiéndose con el paso del tiempo.

Mi producción transita los cruces entre lo lingüístico y lo visual, donde el carácter personal de la escritura y el dibujo se encuentran, atravesados por lo autobiográfico y lo autorrefencial.

Establecer un diálogo entre los dos pretende lograr que ninguno de ellos predomine. Ambos forman en igual medida la obra, sin que ninguno prevalezca sobre el otro. Es el texto lo que más cuenta y, sin embargo, la imagen fue el principio de todo. El dibujo y la escritura funcionan como anverso y reverso, una es indispensable de la otra y viceversa. Los dibujos solo encuentran sentido cuando se los presenta junto con la palabra para hablar de recuerdo y olvido, algo que permanentemente fluye y se pierde.

Desde el punto de vista conceptual, la propuesta aborda la temática de la memoria personal y compartida, las relaciones interpersonales, la intimidad, los vínculos. La memoria es tratada como una problemática que construye y reconstruye la identidad. Al mismo tiempo, su carácter efímero, su dificultad de supervivencia y su resistencia al paso del tiempo la tornan compleja.

La experiencia autobiográfica me proporciona un material emocional con el cual puedo construir ideas y conformar un cuerpo de reflexiones que me sirven de insumo en la búsqueda introspectiva. A partir de esta producción artística, pretendo encontrar la verdad de mis orígenes, mi familia. Intento perderme en ella para poder hallarme a mí misma, entendiendo a la familia como un lugar de identidad en continua elaboración.

Interpreto la construcción de los recuerdos como autorreferencial y por ello, produzco una narración retrospectiva y deseo, en tanto autora, no sólo contar hechos basados en mi memoria, sino fundados en la memoria de mi núcleo familiar. De esta

manera, tengo como principal desafío abordar esta problemática sin herir la intimidad de las personas, porque, en cierta manera, se encuentra en la frontera entre mi intimidad y la intimidad del otra/o. Ese límite es donde hay una unión de vida y, a la vez, una separación de individualidades.

Me interesa trabajar este punto autobiográfico y autorreferencial porque hasta ahora es el que consigue mantenerme en movimiento, nace del pecho, se convierte en un nudo en la garganta y sale de mí convertida en creación continua, donde el otro puede verse identificado. Entonces, el arte que se centra en hablar sobre uno mismo no será una cuestión narcisista, sino una forma de expresar sentimientos, emociones, anhelos o pérdidas que tienen que ver con lo más profundo del sustrato humano.

El marco teórico que sustenta esta investigación emergió entre un mar de bibliografías consultadas, pues existe un amplísimo campo de conocimiento sobre “la memoria”, “el recuerdo” y el “olvido”, que ha sido abordado por diversas disciplinas y constituye una preocupación recurrente. Se encuentran, a su vez, toda una variedad de discusiones en torno a nociones como el pasado, la identidad, la autobiografía, las imágenes, la historia o el archivo, entre otras. Estas ideas parecen resistir al paso del tiempo, ya que se van heredando, actualizando constantemente, reformulando y reforzando.

Finalmente, para comprender mejor el proceso, esta investigación está ordenada en tres apartados o capítulos. Al primero lo constituyen los *antecedentes* de mi obra — significativos y, de algún modo, determinantes—, es decir, la base sobre la cual fui tomando las diferentes decisiones.

El segundo apartado plantea la temática de la *fotografía doméstica*: aquella que se practica en la casa o en un ámbito familiar y permite recordar el pasado y extraer información de él. Aquí el rollo de papel vegetal con los dibujos es objeto de reflexión porque a partir de allí se analizan ciertas discusiones relacionadas a la fotografía familiar y sus usos, en términos generales, y a la vez despierta preguntas personales relacionadas a mi núcleo familiar.

El tercer y último apartado trata sobre la importancia de *los textos íntimos y la escritura catártica* como fuentes para la investigación autobiográfica. Se habla de los textos/relatos serigrafados sobre un soporte efímero que suscita cuestionamientos y reflexiones en torno al tiempo y espacio de la obra, como así también del olvido.

## Antecedentes de mi obra

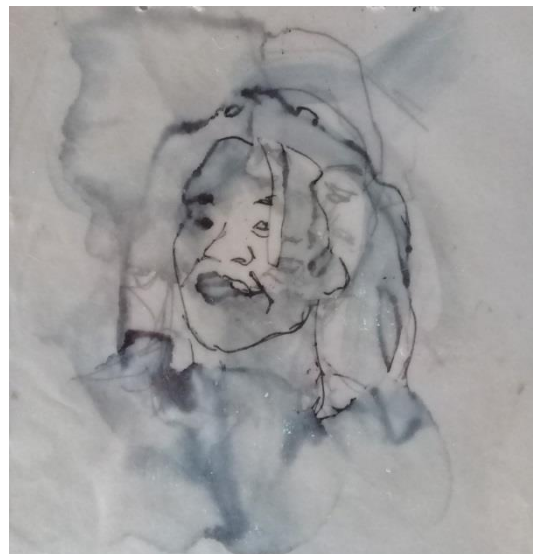
Esta investigación tiene sus orígenes en la producción desarrollada durante el cursado de las diferentes materias que me aportaron las herramientas teóricas y técnicas para llegar a esta instancia, que se prolonga hasta la actualidad.

### Las imágenes residuales y la memoria a corto plazo

En 2014, durante el primer estadio de la investigación en mi trabajo final de la cátedra de Dibujo de Grabado II, experimenté con materiales húmedos y soportes frágiles. La propuesta para la realización de la obra pretendía reflexionar sobre la irrupción de los medios masivos de difusión en la praxis vital. El proceso consistió en dibujar rápidamente aquello que mis ojos captaban de manera fugaz: fragmentos de imágenes tomadas de la televisión. Los dibujos eran de pequeño formato, hechos en lapicera sobre hoja vegetal que luego intervenía con alcohol. Este líquido iba transfigurando la apariencia de los trazos hasta culminar en la violenta destrucción de su propia iconicidad.



*Ilustración 1.* Dibujo en birome intervenidos con alcohol



*Ilustración 2.* Dibujo en birome intervendo con alcohol



Los fines de esta acción eran demostrar la cantidad de imágenes que nos bombardean a diario y que se almacenan en nuestra memoria a corto plazo como información residual y, a su vez, dar cuenta de los efectos de la globalización mediática. La fragilidad y transparencia del papel, unidas al posterior desdibujamiento con alcohol, potenciaron el concepto de la obra.

Fue en este trabajo donde por primera vez consideré el tema de la fragilidad de la memoria, que luego profundizaría en mi producción artística. Comencé a entenderla como algo que se recuerda, pero también como un ejercicio continuo de reelaboración. Como explica Oscar Muñoz en una entrevista sobre su obra *Re/Trato* (2004: s/p) “*tenemos una capacidad de almacenamiento limitada, eso quiere decir que toca vivir seleccionando, un ejercicio que supone reemplazar, por eso su fragilidad, su dificultad de supervivencia*”.

Dicho así, la temática de la memoria es un concepto que reconstruyo constantemente en mi producción a lo largo de los años, con menor o mayor protagonismo; al principio, a través de la memoria como anonimato y luego como memoria autobiográfica.

### **La imagen anónima, descontextualizada, sin historia**

En el 2015, en la muestra *Remembranzas*, volví a trabajar con memoria e introduje la temática del recuerdo y el anonimato; es decir, el recuerdo descontextualizado y fragmentado. En este espacio realicé una proyección de diapositivas que había encontrado en un viejo galpón del Barrio Chino, en la ciudad de Córdoba, donde concurría con compañeras de la facultad para dar talleres de arte. Allí encontré fotografías antiguas que habían pertenecido a un grupo de misioneros de los años 1960-1970. La única información que pude obtener fue que, al parecer, habían sido tomadas en los viajes que esas personas realizaban alrededor del país.

Eran recuerdos que no me pertenecían, invisibles en mi memoria y mi tiempo. Imágenes enigmáticas de autores desconocidos, fotografías sin artífice, pero con sujetas/os que remitían a un tiempo congelado. Ese era, precisamente, el atractivo de estas imágenes, que no daban soluciones sino pistas que nosotras/os, como espectadores, debíamos reconstruir. Subyace aquí la idea del *voyeurismo*, el inmiscuirse en una escena privada y escudriñar espacios donde no hemos sido invitadas/os, que nos

provocan un deseo profundo de conocer más sobre esos seres anónimos. Es, también, mirar sin ser vista.

Cuando se observa la fotografía de personas desconocidas, automáticamente se da un tipo de lectura diferente, un tipo de experiencia que vale la pena porque la distancia emocional, temporal e incluso espacial nos permite apreciar aspectos distintos de esta imagen casual. Como expresa Didi-Huberman (2006: 12), “*ante una imagen, sea cual sea, ‘el pasado no cesa nunca de reconfigurarse [...]’. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira*’.

### **La memoria autobiográfica: Lumbre/Entre Páginas**

En el año 2016, en la muestra *Entre Páginas*, le agregué una nueva dimensión y una nueva forma de entender la memoria, el aspecto autobiográfico. En este punto de la investigación, después de haber trabajado la temática reiteradas veces en mi obra, tuve la necesidad de retomar la memoria desde la experiencia personal. En dicha muestra colectiva se mostraban diferentes maneras de abordar la construcción del libro-artista.

Fue una oportunidad para trabajar la autobiografía a partir de la fotografía y la escritura mediante soportes no convencionales que le otorgaron el aspecto efímero que considero que tiene el recuerdo. Esta obra se denominaba *Lumbre* y significaba fuego voluntariamente encendido. También era la luz, el esplendor que irradiaba una llama.

*Lumbre* era una construcción de cuatro momentos; el comienzo estaba formado por diversas frases adheridas sobre fósforos que remitían a situaciones cotidianas, como por ejemplo: “contagiémonos la gripe”, “dediquémonos libros”, “preparémonos el té”, “hagamos cucharita”, “cubrámonos los pies”, “riamos por lo mismo”, “completemos un álbum”, “hagamos una fogata”, “aprendámonos los gestos”, “pidamos un deseo”.



*Ilustración 3. Lumbré. Momento inicial. Instantes que iluminan*

Durante la muestra, las/los espectadores podían realizar la acción de quemar el fósforo con lo que contenía escrito. La producción estaba fuertemente relacionada con el nombre de la obra, debido a que las personas podían elegir si encender o no las frases. Estas llevaban a pensar que esos pequeños momentos vividos que nos iluminan — momentos que suelen formar parte de la rutina o lo cotidiano, pero que cobran sentido al ser compartidos y nos hacen sentir plenos— son recuerdos fugaces que encienden nuestra vida.

En una segunda instancia, utilizaba las cenizas de las cerillas quemadas como un elemento de escritura: frases escritas sobre papeles, que luego guardaba dentro de una caja de fósforos. La estrategia de utilizar la ceniza en la escritura tenía la intención de visibilizar el paso del tiempo. Esas palabras de cenizas se irían desdibujando a medida que las/los espectadores manipularan la obra, la abrieran, tocaran y desplegaran.

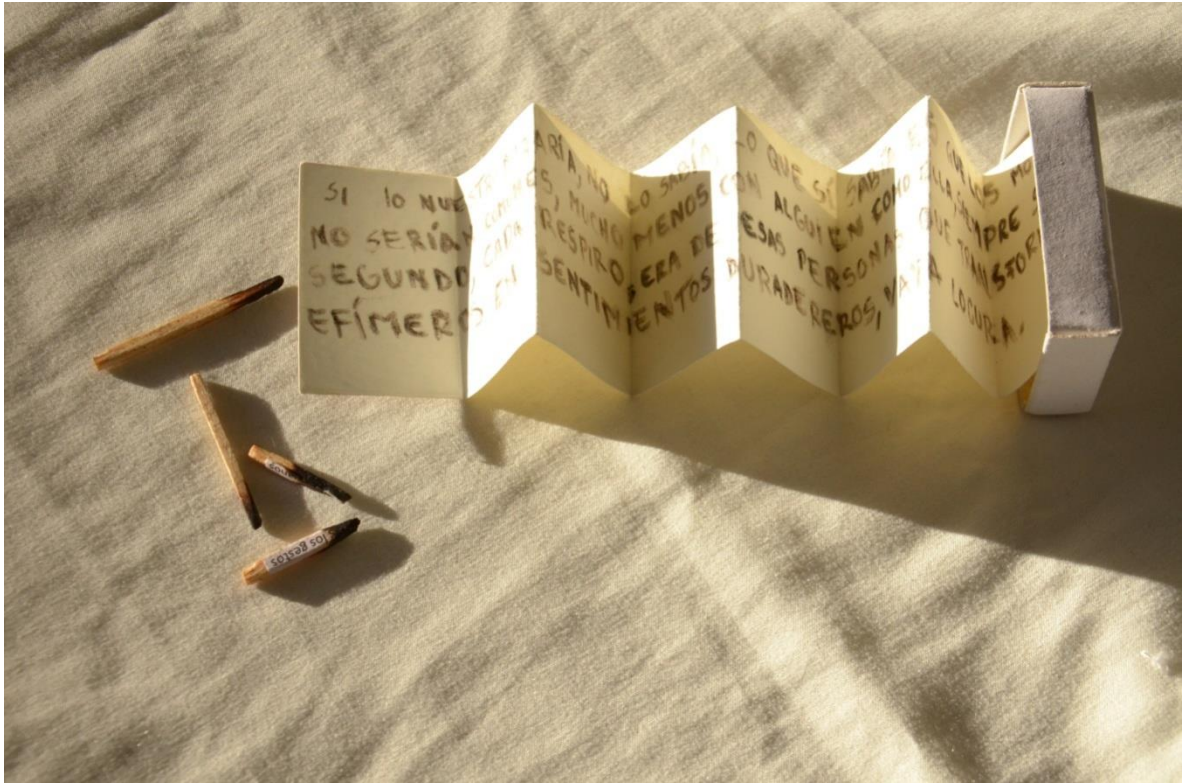


Ilustración 4. Lumbre. Segundo momento. Frases de ceniza



Ilustración 5. Lumbre. Segundo momento. Cajita de fósforos

La tercera parte consistía en una serie de fotografías donde se veían a las personas de mis recuerdos junto a frases seleccionadas previamente. Luego las quemaba, dejando ver las partes que me parecían más importantes. Esta decisión simbolizaba lo finito de ellas.



*Ilustración 6. Lumbre. Tercer momento. Fotografías finitas*

Finalmente, en la última instancia, los restos de imágenes quemadas anteriormente se guardaban en frasquitos que contenían agua y cenizas y reposaban sobre un pedestal. Aquí se intentaba conservar aquellos recuerdos intangibles que se nos escapan de nuestras manos.



*Ilustración 7. Lumbre. Momento final. Conservación de recuerdos intangibles.*

La obra no estuvo realizada ni pensada para perdurar en el tiempo; su formato, sus herramientas, sus soportes expresaban también la caducidad de su esencia, su fragilidad. Cada componente era testimonio de lo perecedero de su constitución.

De esta manera, intento incorporar la carga simbólica de los materiales en mi producción. La luz, el agua y el fuego son elementos que me interesan por su poder —yo no tengo control sobre ellos ni sobre los procesos que les suceden inevitablemente— y por ser materiales constitutivos y esenciales de la vida. Trabajo con la idea del soporte como extensión del significado, donde concepto y soporte están estrechamente ligados.

## La fotografía como insumo

*“Crear una imagen es mortificarla y resucitarla en el mismo gesto”*

(Mitchell, 2017: 81)

Comienzo a investigar, a rastrear y desandar el camino biográfico. Regreso al pasado para buscar la verdad en un otra/o. A través de la memoria oral, voy recogiendo historias y testimonios que, de acuerdo a las/los distintos autores-actores, van desdibujando silencios y olvidos, aunque de manera fragmentada. El contenido de los relatos alude a presentes y pasados en forma espontánea, según el recuerdo de quien cuenta. Sus narraciones me devuelven una imagen del familiar entrevistado que, mirado desde el afecto, parece sincero. Sin embargo, si me despojo de inocencias, puedo entender que en las palabras hay una conformación de sí mismo, un espejo que quiere que vea.

Las fotografías domésticas constituyen un aporte valioso al momento de la reconstrucción oral de los recuerdos familiares. A su vez, sirven de insumo a mi obra. La mayoría han sido tomadas del álbum familiar; otras, en cambio, han sido prestadas o heredadas, pero todas se mezclan, sin jerarquías. Por todo esto y porque para mí las fotografías conllevan una carga emotiva, hablar de fotografía es hablar de memoria.

### **El álbum familiar**

El álbum fotográfico es un documento visual que da testimonio del pasado porque en él se encuentran imágenes que se asocian con hechos significativos de cada historia personal. Es, a su vez, un constructor importante de la memoria y la identidad de una familia que transmite, de generación en generación, imágenes que, al ser recordadas con un “aura”, se transforman en reliquias.

El álbum es ese archivo que me permite observar, comprender y guardar parte de la historia familiar, propia y de la de aquellas/os que formaron parte de mi vida. Incluso, puedo reconocer antepasadas/os y ver qué aspectos heredé de ellas/os. Estoy hecha de fragmentos de las/los demás. Mientras intento elaborar un “yo” como ser única, me doy cuenta que estoy llena de rasgos y características familiares, como dice Roland Barthes (1990: 43), *“(…) la fotografía ofrece un poco de verdad, con la*



*condición de trocear el cuerpo. Pero dicha verdad no es la del individuo, que sigue siendo irreductible; es la del linaje”*

A partir de las fotografías recolectadas lo siguiente es mirar. Recorro aquellas imágenes, las cuestiono; luego investigo sobre aquello que advierto y, ya con otros ojos, las vuelvo a observar. Sin embargo, ese descubrimiento nunca me permite ver el mundo tal cual fue y, por ende, tampoco puede ser un recuerdo real.

A menudo comparo la imagen capturada por la cámara con la de mis recuerdos, pero las imágenes no se almacenan en la memoria como fotografías. Su evocación supone reconstruir e incorporar las emociones que despertaron en mí, añadiendo una subjetivación inevitable a la escena. Por lo tanto, un recuerdo visual nunca es una reproducción exacta de la realidad percibida.

Lo propio de la fotografía es recortar la apariencia del mundo en pequeños trozos. Es el fragmento del fenómeno visto que perdura más allá de la muerte, lo que nos hace saber que el pasado ya fue. Me hago eco de la manera en que Roland Barthes(1990) concibe a la fotografía como una practica que se encuentra ligada a la muerte, a la desaparición del tiempo y del cuerpo vivo, a la consignación del recuerdo de lo que ya ha sido. Me interesa ese instante en que nos percatamos que en el momento justo que vimos algo, este dejó de ser lo que era y solo queda el recuerdo, en el que una no puede confiar del todo.

### **Selección fotográfica. De mi *Historia* cuando yo no existía hasta hoy**

*“Hay como otros tantos universos diferentes, así, cada punto de vista particular engendra una visión del mundo”*

(Soulages, 2010: 301)

Me apropio de algunas fotografías que lograron pasar por mi subjetivo proceso selectivo, escojo imágenes que se convierten en un motivo de creación, en disparadores de ensoñaciones, sueños y fantasías; que conmueven y abren la dimensión del recuerdo. Podría decirse que esta selección es un tanto azarosa si se ve con una mirada un tanto ingenua y ajena; pero creo que, hasta en la acción más azarosa e ingenua, nos encontramos nosotros. No deja de ser una acción supeditada desde el inconsciente.

La elección, como ya dije anteriormente, se genera entre un mar de fotografías heredadas y prestadas del álbum familiar. En ella se pueden destacar dos grupos:

aquellas fotografías anteriores a mí —donde soy la que mira—y aquellas en donde yo estoy presente —donde soy mirada.

En el primer grupo fotográfico escojo imágenes que tienen un valor autobiográfico y anecdótico; son las que conforman mi *Historia*, “¿No es acaso la *Historia ese tiempo en que no habíamos nacido?*” (Barthes, 1990: 104). Me recuerdan a anécdotas contadas tantas veces sobre personas que no conocí y me generan ciertos interrogantes como: ¿quién sacó esas imágenes?, ¿son realmente recuerdos míos o los estoy robando?, ¿de quién era el punto de vista?, ¿cómo reconstruir una parte de mi historia desde tanta desinformación?.

En el segundo grupo fotográfico, la selección tiene que ver con lo sentimental y afectivo. Son aquellas fotografías que, con verlas dos segundos, basta para hacer que mi memoria se desate y pase tiempo recordando con añoranza y un poco de melancolía. Son fotografías de mis recuerdos, de momentos vividos, que al contemplarlas suscitan ciertos problemas: ¿son recuerdos reales?, ¿sucedió así efectivamente? Aquello que veo, ¿cómo se ve modificado con respecto a la actualidad?, ¿qué busco de lo que no veo?.

### **Aprehensión de los recuerdos. El dibujo como apropiación del recuerdo**

Luego de tener la selección de fotografías que me servirán de insumo, el paso siguiente es escanearlas y digitalizarlas. Realizo esta acción para poder intervenirlas a mi antojo y así dejar que ese documento visual quede intacto, preservado y archivado nuevamente en el álbum familiar.

Seguidamente, proyecto las fotografías sobre la hoja vegetal en un cuarto cerrado para jugar con la escala de las imágenes y calco aquello que veo: cuerpos recortados, caras familiares, pedacitos de recuerdos, referentes inmortalizados, instantes concretos, miradas cómplices.

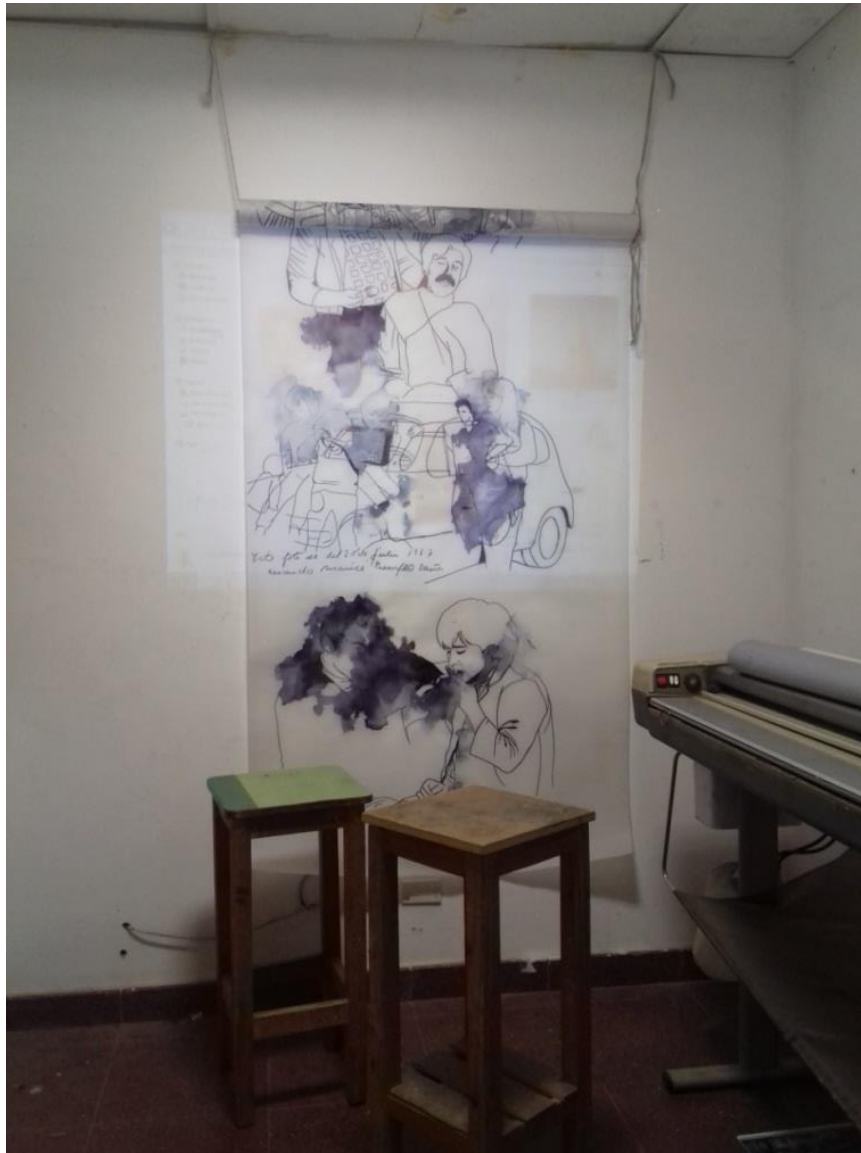


Ilustración 8. Proyección de fotografías sobre hoja vegetal e intervención con tinta y alcohol

Transformar las fotografías de mi familia en dibujo es la manera en que me apropio de los recuerdos, donde esa otra persona que mira ya no es quien se encuentra detrás de la cámara y que es ajena a mi mirada, sino que soy yo.

Como explica John Berger (2000: 16):

Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podía sobrevivir al objeto representado; por tanto, podía mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicancia como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado.

Por otra parte, *“en la fotografía, la inmovilización del tiempo solo se da de un modo excesivo, monstruoso: el tiempo se encuentra atascado”* (Barthes, 1990: 159). Es

por ello que el dibujo es para mí una forma de resurrección, siempre problemática e incompleta, de lo que ya no es.

Todas estas acciones constituyen una especie de ritual donde estoy horas en contacto con aquellas imágenes y donde regreso al pasado en una búsqueda por apropiarme de lo que veo y busco revivir. Las imágenes parecieran estar esperando la oportunidad de una segunda vida. Ahora, al recuperar su vida anterior, posibilito extender esa existencia o transformarla en algo más.

El momento de la apropiación se genera con el traspaso de la fotografía al dibujo. Dibujo con fibra permanente las fotografías previamente seleccionadas para permitir que las imágenes se impregnen de mi trazo y huella gestual. Al respecto, me parece interesante lo que plantea Gómez Molina (1955: XX):

El dibujo como la escritura son herramientas de subjetivación al ser imposible la repetición de ciertas características como el trazo o la legibilidad, ya que posee la personalidad del creador y pueden ser identificados en él. El trazo se vuelve huella de carácter distintivo donde el sujeto imprime la idea del mundo que posee.

Las imágenes de mi familia quedan registradas en un rollo de papel vegetal de 20 metros de largo y 1,10 metros de ancho; es un soporte frágil y traslúcido como un recuerdo, fácil de romperse y hacerse pedazos. Una memoria que es afectiva, difusa y percedera al paso del tiempo y que, sin embargo, me urge conservar y revivir. En una constante dicotomía que anuncia: “*eres frágil, desaparecerás*”, pero que también anuncia “*eres frágil, resistirás*” (Lucas Di Pascuale, 2017: 45).

El rollo de papel alude a la película fotográfica como las que se usan en las cámaras analógicas, donde un rollo fotosensible captura las imágenes que luego se revelan y quedan impresas en papel. El rollo de papel pareciera haber capturado aquellas proyecciones fotográficas mediante los dibujos, pero, así como las películas podían velarse, los dibujos pueden desdibujarse.

Los dibujos no poseen un orden aparente porque los recuerdos tampoco lo tienen: aparecen o irrumpen en nuestra memoria por diversos factores. De esta forma, el rollo se va construyendo desde el fragmento y el retazo, así como la memoria conserva el recuerdo de manera difusa y fragmentada.

## El desdibujamiento/ El velado

### Siempre oscilando entre la imagen olvidada y la forma impregnada

*“Tiene la belleza áurea de las leyendas domésticas en las que las personas, poco a poco, van dejando de ser recordadas por su apariencia para terminar convirtiéndose en una esencia, un sentimiento, una sensación de calor entrañable que se produce más allá de cualquier imagen... en ese lugar inefable en el que habitan las sombras más amables.”*

(Pardo, 2012: s/p)

Dejo pasar un tiempo y deliberadamente intento borrar ciertas partes de los dibujos hechos con fibra permanente. Sin embargo, existe una cuestión que es innegable y es que, pese a mi intención por hacer desaparecer parte de la imagen, nunca es un desdibujamiento total, porque queda una huella, un rastro, una mancha.

Este desdibujamiento ocurre en el instante en que el alcohol entra en contacto con la tinta; inmediatamente se genera un efecto de deformación hasta el punto que, en ocasiones, se hace difícil diferenciar las figuras en su totalidad y se crean manchas carentes de iconicidad.

Esta acción no es azarosa, previamente selecciono lo que voy a borrar o velar:<sup>1</sup> un rostro, una persona completa o toda una escena; es por ello que a algunos dibujos se los encuentra con mayor nitidez. Otros dibujos, empero, se los percibe más difusos, o están completamente desfigurados.

---

<sup>1</sup> De acuerdo al *Diccionario Akal de ESTETICA (1990:1054)*

#### VELADO

##### I. Significado propio

Cubierto con un velo; y por extensión, medio escondido a la vista con algo que no permita una visión clara y completa: un paisaje velado por la bruma. La obra velada, o la representación de un efecto velado, puede tratarse de un accidente inoportuno e involuntario (en la fotografía, por ejemplo). Pero el efecto de media luz, de entrevisto, puede haber sido buscado y convenir a ciertos estilos o categorías estéticas.

##### II. Significado figurado

Escondido, al menos una parte, al conocimiento. Lo velado puede producir grandes efectos estéticos de misterio\*

En general, se dice que un lenguaje, un pensamiento, un discurso (...) son velados cuando se evita decir las cosas crudamente, y en cambio se las desliza con discreción mediante precauciones orales, circunloquios, eufemismos, etc.



*Ilustración 9.* Velado o desdibujamiento logrado a partir del alcohol sobre la tinta



Ilustración 10. Detalle de velado logrado mediante alcohol sobre tinta

El velado sucede cuando logro ser consciente de mi presente; consciente que el pasado es pasado, que el tiempo no se detiene y que lo que nos rodea se transforma. Las personas que estaban allí dibujadas ya no están en la vida real, las relaciones que antes parecían cercanas ahora son lejanas o viceversa y los vínculos se modifican a medida que uno cambia también.

Fundo cuerpos, uno aquello que en mi presente se encuentra alejado, la mancha que se genera con el alcohol y la tinta poco a poco se va expandiendo. A veces no logra llegar a desdibujar el referente<sup>2</sup> por completo y a veces sí; pero es el alcohol el que traza sus propios caminos.

---

<sup>2</sup> Según Barthes (1990: 35) una foto puede ser objeto de tres prácticas (o de tres emociones, o de tres intenciones): hacer; experimentar, mirar. El *Operator* es el fotógrafo. *Spectator* somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el *referente*". *Resaltado nuestro*.



*Ilustración 11.* Detalle de velado logrado mediante alcohol sobre tinta



Velo gestos, desdibujo rostros, puedo percibir en ellos el paso del tiempo, veo inmortalizada una cara mía y una persona que ya no existe más, que se transformó. Con la fotografía retorna el ser de un tiempo pasado, un ser que solo yo conocí realmente porque *“lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”* (Barthes, 1990: 29).

Lo mismo sucede con nuestras memorias. A medida que pasa el tiempo la memoria va borrando o modificando nuestros recuerdos e, irónicamente, el olvido aparece para recordarnos que somos seres finitos. Resulta que nada es permanente, ni siquiera ese fibrón que tanto promete serlo; en cuestión de segundos logro desmitificar su perdurabilidad en el tiempo.

## **Primer grupo fotográfico**

### ***La imagen y la palabra: el paratexto***

Muchas de las fotografías que logré recolectar corresponden a un tiempo en el que yo aún no existía, un tiempo en que la fotografía era en blanco y negro y en donde los personajes eran desconocidos. Sin embargo, los incorporo a mi obra, porque son personajes tan presentes en los relatos familiares que, de cierta manera, tuvieron un papel en la construcción de la historia familiar y, por ende, en parte de mi propia historia.

Encuentro en ellas una similitud con las fotografías anónimas, en cuanto a que carecían de mi punto de vista, la que se encontraba detrás de la cámara no era yo, yo no capturé esos momentos, no son recuerdos míos. Allí me surge una pregunta muy frecuente: ¿quién hizo estas fotos? Si estoy viendo lo que vio el ojo de otra persona, ¿acaso estoy hurgando en los recuerdos de alguien más para saber mi historia?

Estas imágenes son recuerdos que parecen no ser míos pero que incorporé como tales. Muchas veces concebía este tipo de fotografías del álbum familiar como una obra cerrada, sentía que yo quedaba afuera, porque toda fotografía es tomada desde un punto de vista particular en un tiempo y espacio que, en este caso, no presencié.

En esos momentos, cuando la fotografía me parecía más que lejana, descubría en su revés alguna anotación en puño y letra de mi mamá o de mi abuela. Algunas veces eran breves explicaciones; otras, mensajes que acompañaban la imagen enviada por

carta a algún otra/o familiar. Sea lo que fuese que hubieran escrito, siempre era una escritura afectiva.

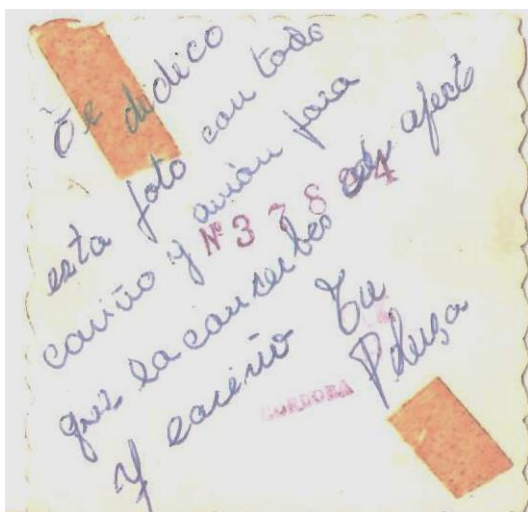


Ilustración 12. Reverso de fotografía. Paratextos



Ilustración 13. Reverso de fotografía. Paratextos

Como *paratexto* de las fotografías, aquellas anotaciones lograban otorgarles sentido a las imágenes, servían de anclaje histórico y, a su vez, me brindaban una sensación de cercanía y pertenencia en el instante en que reconocía la caligrafía de algún ser querido; entonces, la escritura era lo único que me conectaba a ellas. En estos casos, la escritura es dibujo también porque proyectó los escritos sobre la hoja vegetal y trató de dibujar y copiar miméticamente aquella caligrafía.

Gerard Genette (1982) explica al respecto que

No sabemos si debemos considerarlas o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente para presentarlo. (...) Así, es pertinente considerar que sólo mediante el contacto directo con el paratexto un lector puede acercarse a una obra literaria (o una obra de arte), y que el paratexto no solo enmarca, sino que también ocupa el lugar de texto.

El paratexto es, por consiguiente, parte de la obra “*de manera paradójica, enmarca y al mismo tiempo constituye la obra para las/los lectores*”. El escrito y la imagen construyen para mí una arquitectura única que encuentra su sentido en el diálogo. En el rollo de papel se puede encontrar ambos recursos: las anotaciones —que se basan en la transcripción caligráfica— y los dibujos de las fotografías familiares.

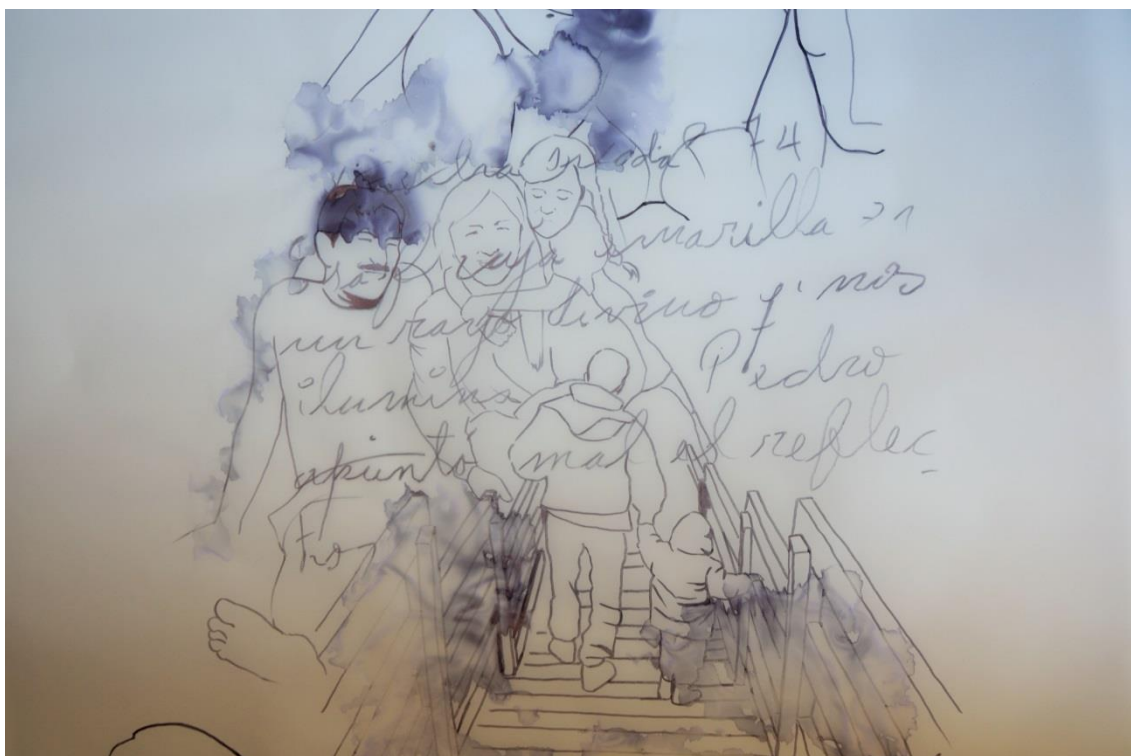


Ilustración 14. Diálogo entre transcripciones caligráficas y dibujos de fotografías

## Segundo grupo fotográfico

### *La fotografía, una mentira o una verdad incompleta. La estética del “fue actuado”*

Hace poco llegué a la reflexión que la fotografía tiene un dejo de mentira: una imagen esconde siempre más de lo que revela, y es algo descontextualizado. A su vez, los acontecimientos que la familia guarda en fotos no son todos los de su vida, sino solo aquellos que pasaron el proceso selectivo; nadie fotografía los momentos dolorosos y todo lo malo lo intentamos olvidar.

De alguna manera, esta falta de información también me aporta algo igualmente valioso: la libertad de recordar lo que quiero y como quiero, con pocos condicionamientos. Mis dibujos son apropiaciones de unas cuantas imágenes que han

inmortalizado una pose para la cámara, una sonrisa congelada, un estereotipo de familia feliz que se parece descaradamente a muchas otras poses, sonrisas y felicidades corrientes. El problema de las fotografías, sobre todo las familiares, es que un día comienza a importar lo que hay más allá de la sonrisa y, con demasiada frecuencia, suele ser demasiado tarde. Las imágenes atesoradas como memoria personal o familiar se descubren ante nosotras/os como unas estampas plagadas de poses y lugares comunes. No nos encontramos con esa persona, sino con un personaje, una apariencia, una imagen que da de sí mismo a las/os demás.

Estamos ante una estética del “eso fue actuado”. François Soulages (2010: 81) explica que todo el mundo puede ser engañado: *“el fotografiado, el fotógrafo y el que mira la fotografía. Este puede creer que la fotografía es la prueba de lo real, cuando no es más que el indicio de una actuación. Frente a cualquier foto somos estafados”*.

La pose de “familia feliz” rompe cualquier posibilidad de narrativa personal profunda, pero abre camino a la ficción entrelazada con la memoria de lo sucedido y crea una narrativa compleja que no distingue entre realidad y ficción, entre lo sucedido o lo deseado.

Las fotografías familiares contienen historias, informaciones, evocaciones, pero en ellas también existe la imposibilidad de hallar la narración de la propia existencia (o de la del otro) de manera completa y totalmente veraz. Lo real, una vez más se escapa porque es imposible de mostrar.

## **La obra, el espacio y las/los espectadores**

### ***Aspectos de montaje***

*¿De qué manera el mundo privado, personal, particular e interior de una persona puede interesarnos?*

*¿La obra se resignifica en función del espacio?*

La obra, en este caso el rollo de papel vegetal, va abierta y desplegada por toda la sala para poder ser observada y transitada desde diferentes puntos de vista en un espacio inmersivo para las/los espectadores. Como los recuerdos, nos es imposible escapar de ellos; muchas veces nos sobrepasan o nos hipnotizan, nos reconfortan o nos atrapan. De repente, la obra se nos impone y nos engloba, nos captura por entero.

Instalar la obra en el espacio ayuda a que tome forma, pues allí es donde empieza y termina y hace que, cada vez, la obra sea única. Súbitamente todo se

transforma, lo guardado sale a luz y se expande; cuando eso sucede entran otras/os en ese crecimiento y se modifica inevitablemente. La obra se guarda, se piensa sobre sí misma y se difunde y, de esta manera, avanza y está en contacto con otras obras que complementan y refuerzan su significado.

Cuando pienso en mi producción me pregunto si lo que hago puede llegar a interesar a alguien que es ajena/o mí, imagino que a alguna persona le resonará algo de lo que yo haga, que va a detenerse a observar y quizás le produzca alguna emoción. El trabajar desde la autobiografía suscita estos interrogantes; indudablemente, no será recibida del mismo modo por quien reconoce a un allegada/o que por aquel que no ve más que a una persona indistinta.

Las/os espectadores ocupan el lugar que yo tomé al momento de la creación de la obra. Si antes yo era quien observaba la fotografía y la reelaboraba según mi punto de vista, en esta instancia, Las/os espectadores toman mi lugar y ahora son sus miradas las que van a modificar la obra. De esta manera, se reconfigura constantemente en el tiempo y vuelve a la vida en una inmutable resurrección; es la imposibilidad de dejar morir el recuerdo. Más que verse alterada por el espacio, la obra se resignifica con cada nueva mirada y con cada nueva reinterpretación.

## La escritura como función catártica

*"Mi historia y la tuya aún separadas, congeladas están comenzando a fundirse: las letras fluyen, las oraciones se juntan en charcos."*

(Inés Seidel, 2009: s/p)

La escritura es un sistema de signos que permite, por un lado, decir y por otro, velar el sentido. En una primera instancia, la escritura era tomada para velar el sentido en aquellas imágenes dibujadas en el rollo de papel vegetal; era el *paratexto*, es decir, el acompañamiento y refuerzo de la obra a la vez que era obra en sí misma. En esta segunda etapa, la escritura es *para decir* y cumple una función catártica, a modo de exorcismo de la mente de quien escribe, que ayuda a conocernos un poco más y también a conocer más al otra/o.

Cuando una persona emplea este tipo de escritura deja plasmados todos los sentimientos que le suceden en ese momento. Por ello, la escritura que es para una/o misma/o siempre es la más sincera: saca afuera todas esas palabras, emociones y sensaciones que no se pueden expresar de otra manera; es una liberación, una limpieza, una purificación, donde se descargan frustraciones, miedos y recuerdos.

La escritura catártica es un recurso frecuentemente utilizado en mi familia; escribir desde el dolor para poder sobrellevar su peso. Es por esta razón que estos mensajes me representan, son recuerdos que una prefiere olvidar, dejar que se derritan y fluyan con el agua hasta no dejar rastro. Pese a ello, estos relatos son testimonio de mi pasado y constituyen un *almacén de pruebas* y testimonios de mi historia.

De manera que uno escribe, la historia también, para poner orden en la propia vida, en los propios recuerdos, y eso, es tanto como decir que se escribe sobre la propia vida para entenderla, para contarse el trauma. Se escribe sobre la propia vida, además, como si se tratara de la vida del otro, porque hablar de uno mismo suele ser con frecuencia hablar de los demás y contar la biografía de los otros es con frecuencia un modo eficaz de relatar la propia autobiografía (Estrella de Diego, 2011:177)

En esta segunda instancia de mi investigación tomo escritos íntimos de mi familia, inclusive míos. Los leo, los indago, los releo, los interpreto, los incorporo como recuerdos. Son textos seleccionados y extraídos de diferentes lugares, como un diario íntimo o una bitácora personal. Todos fueron creados en distintos momentos y por diferentes personas que, de alguna manera, ven sus vidas unidas por estos

recuerdos/relatos donde la memoria de una/o se encuentra vinculada con la memoria del otra/o. Forman, en su conjunto, la historia familiar, con sus verdades y sus mentiras, con sus omisiones y sus silencios, con sus felicidades y sus dolores.

Estos relatos específicos que en un principio pudieran parecer solo personales y subjetivos y que hacen alusión a momentos concretos en la historia de mi familia, se amplían para pasar a ser de cualquiera. Hablando sobre mí puedo acercarme a hablar de nos otras/os. En lo anecdótico, lo parcial, lo fragmentado, lo cotidiano puede estar lo que conecte con quien mira, lo que propicie que otras/os puedan contarse un nuevo relato. Es cierto también que, en toda producción artística, las/los autores puede adoptar ante su obra una posición de espectadores desde el momento actual —pero no el del momento creativo— que permita la reelaboración de una nueva narración.

## **Aprehensión de los recuerdos**

### ***Binomio grabado y estampación***

Entiendo al grabado como una forma de trabajo creativo relacionado con un principio general de transferencia de una imagen de un soporte a otros. Encuentro en el grabado contemporáneo un campo de experimentación e innovación en mi producción artística. En este caso, lo utilizo específicamente a través de la serigrafía como técnica planográfica.

La técnica serigráfica me habilita la fabricación y el resultado de la obra. Al dividir los momentos de *grabado* como fabricación y *estampación* como resultado de la obra, hago eco de las palabras de Martínez Moro (2008: 25) cuando menciona que “*grabado y estampación constituyen un binomio que denota la estrecha complicidad entre dos momentos correlativos en la realización de la obra gráfica, formando ambos partes de un único acontecer creativo*”.

Al momento de grabar, la técnica me permite la reproducción de los escritos sin la intromisión de mi huella gestual. Contemplo que es en el trazo y en la caligrafía donde se ve representado quien escribe. En esta oportunidad, se utiliza la técnica como herramienta para imprimir la “grafía manuscrita”, donde lo importante es mantenerse fiel al documento original.



Ilustración 15. Grabado con técnica de serigrafía

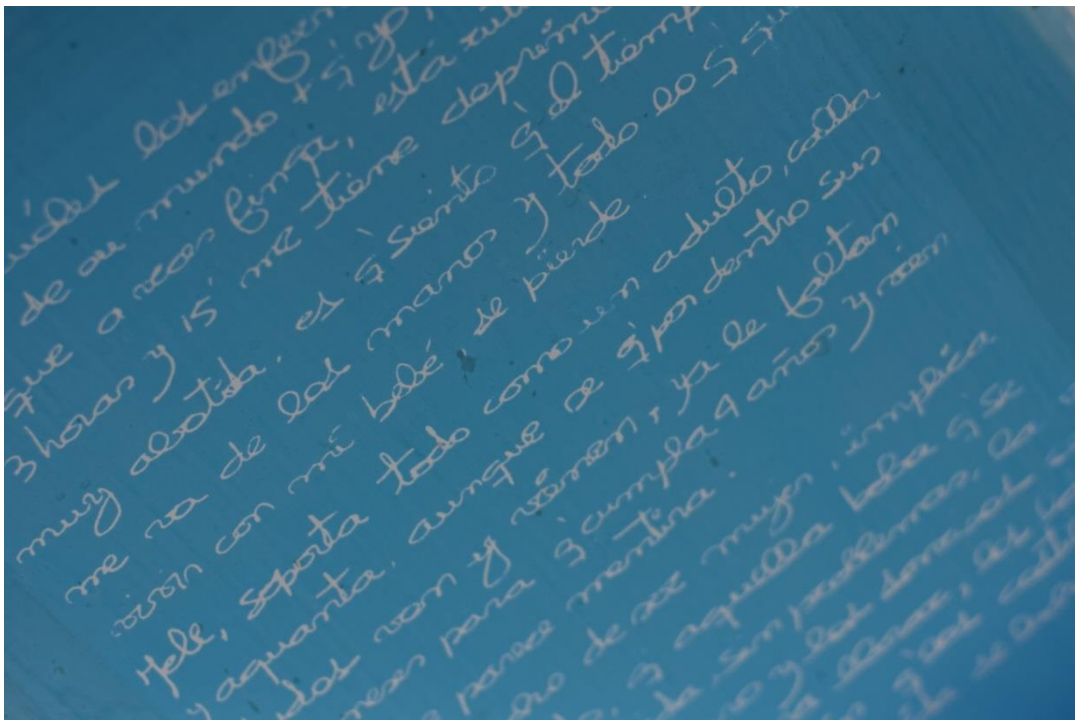


Ilustración 16. Detalle de grabado serigráfico

Por otro lado, si hablamos de la resolución de la obra o el momento de la estampación, la técnica juega un papel fundamental. La serigrafía se caracteriza por su



inmediatez en el tiempo de estampación, por eso, recurro a ella para generar el traspaso de los escritos en papel a un soporte inestable como lo es el hielo. La técnica me permitió ser acotada en los momentos de estampación ya que, de otra manera, me hubiera sido imposible trabajar con una materia efímera. En definitiva, en la técnica encontramos una capacidad que alberga no solo la voluntad exclusivamente mecánica, sino decididamente conceptual.

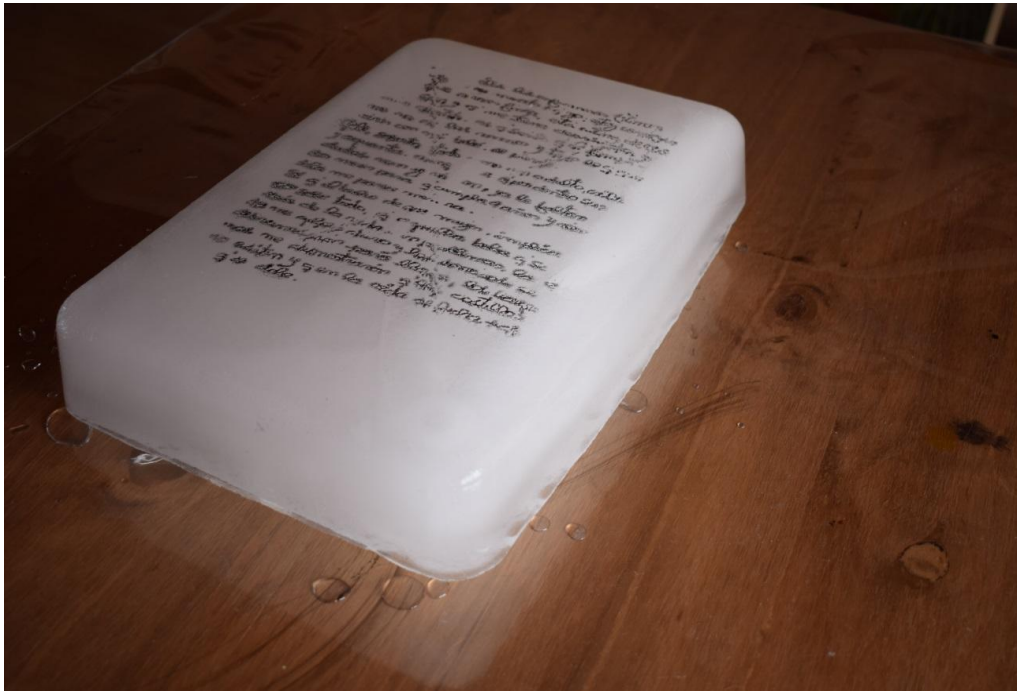


Ilustración 17. Estampación en bloque de hielo



Ilustración 18. Estampación en bloque de hielo

## El desdibujamiento/derretimiento como metáfora del olvido

### *La obra efímera y la huella*

*“Tiempo destructor que pasa, transforma y conduce a la pérdida, al duelo y a la muerte, flujo heracliteano por excelencia ‘panta rhei’, es decir, todas las cosas fluyen.”*

(Soulages, 2010:49)

El texto/retrato que se encuentra contenido en el bloque de hielo, a medida que pasa el tiempo, se va convirtiendo en agua y desaparece. Las palabras que se mantenían inmobilizadas allí se van transfigurando hasta la completa extinción de su forma, dejando solo una huella. En su rastro, subyace la presencia de lo ausente, es la prueba de lo que alguna vez estuvo ahí, pero que hoy ha desaparecido, como metáfora del paso del tiempo y de la muerte: del recuerdo. Es *“la marca afectiva que la memoria conserva como una marca indeleble”* (Augé, 1998:XX)

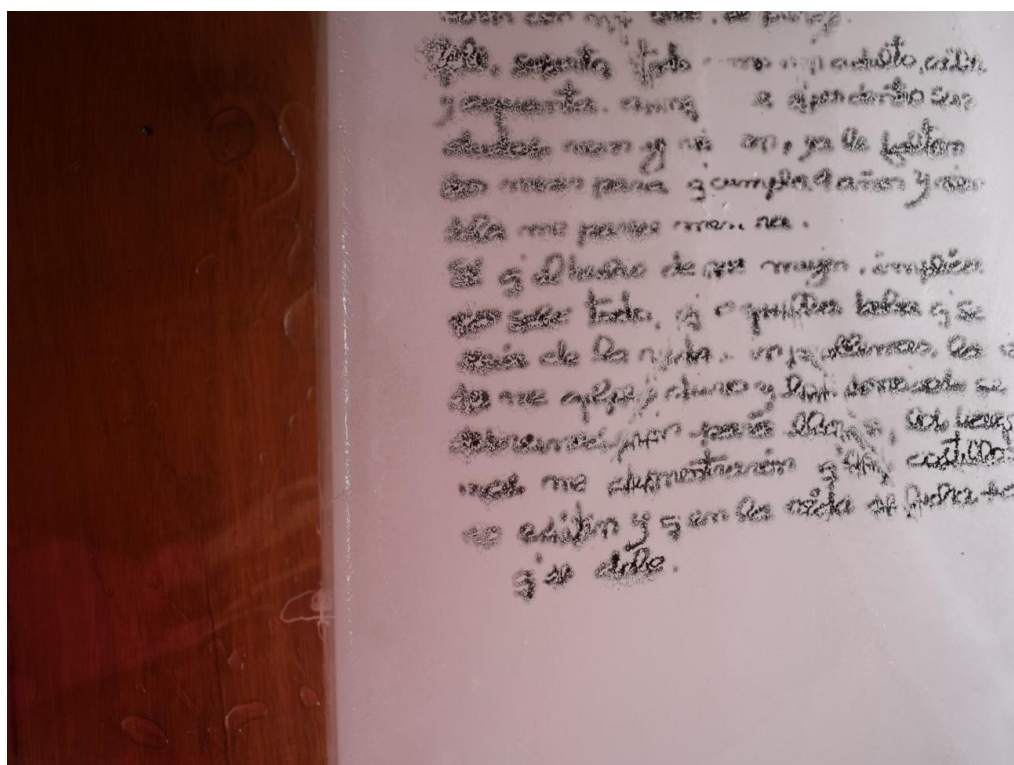
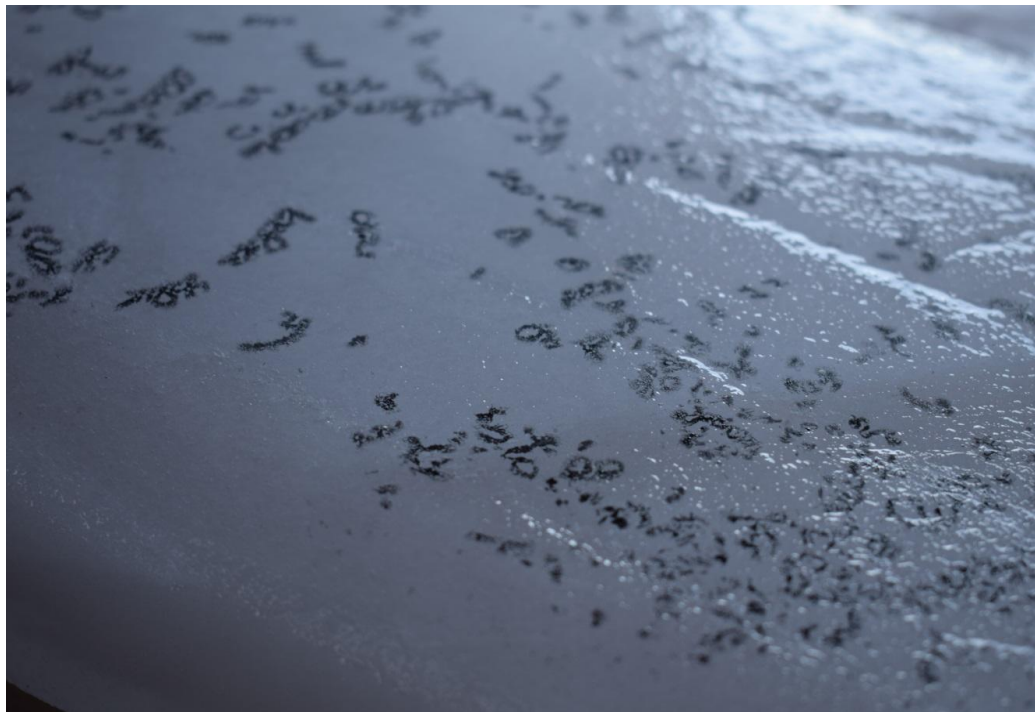


Ilustración 19. Textos estampados sobre bloque de hielo.



*Ilustración 20.* Textos sobre hielo al cabo de una hora



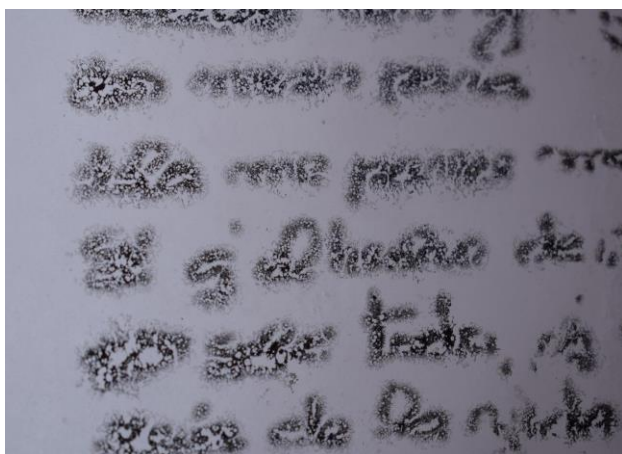
*Ilustración 21.* Huella de los textos luego de tres horas

Cada resto de tinta deja un vestigio que se conecta a la huella del resto de tinta del texto/relato vecino. Cada bloque de hielo deja atrás su existencia individual para fundirse en un charco homogéneo de agua. Cada personalidad, cada emoción, cada historia, cada memoria que contenían y encerraban esos relatos se van transformando en la historia familiar.



*Ilustración 22.* Detalle de texto fundido/derretido

Como en una suerte de rito de pasaje de una etapa a otra —donde algo se termina y algo empieza— se produce el segundo desdibujamiento. Sucede de manera natural, dejando que el tiempo, entre otros factores, haga efecto en los bloques de hielo. Poco a poco se va derritiendo, las palabras se desarman, algunas se borran, otras resisten; pero todas son arrastradas y empujadas por el agua que comienza a fluir. El tiempo pasa, transforma y destruye.



*Ilustración 23.* Detalle de los textos al comienzo de la obra



*Ilustración 24.* Detalle de los textos con el paso del tiempo

Este desdibujamiento normal tiene su relación con el funcionamiento del olvido: es imposible controlar el olvido de un recuerdo, es el tiempo quien lo determina. Todos esos relatos eran recuerdos dolorosos que pedí específicamente a mi familia para hacer esta obra, como una especie de ritual sanador. Una purga que serviría para pasar página,

donde se expulsaran sentimientos y emociones, y que (nos) acercara a la maravilla de la hoja en blanco.

## **Los silencios**

### ***La pérdida de expresión y la pérdida de la memoria***

Parte de mi *Historia* es aún un silencio que no logro dilucidar pero que poco a poco se me revela fragmentariamente a través de esta investigación autobiográfica. Cada vez que sentía estar cerca de la verdad, más creía que me faltaba por saber. Y es que hay algo que todavía no puedo atrapar; es ese no-diálogo, donde los silencios que atraviesan mi historia son recuerdos que inevitablemente se me escapan.

En toda familia hay silencios y la mía no es la excepción. El silencio es para mí como la ausencia del recuerdo, no puedo hacer memoria de algo que no viví y que no sé. Pero es cierto también que esa pérdida de la expresión tiene su repercusión en el núcleo familiar. Nuestra identidad se va forjando entre lo dicho y lo no dicho, entre mentira y verdad, entre recuerdos y olvidos.

Al silencio lo represento como ausencia, como la hoja en blanco que nunca se escribió. El soporte está, pero no su contenido. El recuerdo existe, pero no puede ser mostrado ni expresado. En mi familia hay mucho *pensar hacia adentro*, en silencio; hay muchas historias dolorosas, mucho dolor atragantado, no contado.

Todo este tiempo me centré en observar y re observar las fotografías que había recolectado, pensando que si lograba recordar los rostros de mis antepasadas/os estaba completando un poco mi historia familiar, memorizando las fechas importantes, intentando ponerle un rostro, un contexto, a las anécdotas tantas veces contadas. Luego, al seguir mi investigación en los escritos íntimos, me di cuenta de la falta de información que existía tras esas fotografías del álbum familiar.

Intentaba atrapar mi memoria, pero lo único que se hacía evidente es la constatación de un presente lleno de huecos, un pasado no protagonizado, doliente, de una narrativa que heredé. Eso me obliga a tomar decisiones y a preguntarme por mi identidad.

## Aspectos de montaje

*¿Cómo juega el tiempo en la obra efímera?*

*“El tiempo es una dimensión que sólo se puede recorrer en un único sentido irreversible”*

*(Soulages, 2010: XX)*

La obra presentada tiene una velocidad de desarrollo que puede variar según si hablamos de su conservación o transformación en el tiempo. Su temporalidad depende de los materiales, algunos son frágiles, otros duraderos o fugaces. El tiempo interviene en la percepción de una obra y en su supervivencia material.

Lo efímero es aquello que no dura, aquello que es pasajero, momentáneo, fugitivo. La obra se sucede *in situ*, vive y muere allí de manera irreversible. Pasado y presente se conjugan. El futuro tendrá lugar en el registro que se haga de eso. Lo perdido no se puede recuperar; tal vez, a lo sumo, en el recuerdo.

Trabajar con un material como el hielo me obliga a prestar atención a cuestiones que tienen que ver con la duración y conservación del material. Para ello fue necesario realizar previamente una serie de pruebas investigativas sobre su comportamiento en distintos contextos. Lo que queda de aquellas pruebas es tanto la resolución factible de un problema planteado, como el registro fotográfico que logré obtener. En este caso, la fotografía sirve de archivo de aquello que fue efímero y que tuvo lugar en un momento y un espacio determinados. Nuevamente no soy yo quien se ubica detrás de la cámara. Por ende, las fotografías obtenidas son la mirada, el punto de vista y la interpretación de otra persona.

## Consideraciones finales

*“Ser artista es poder renovar la interpretación de una palabra, una noción, un objeto o un sentimiento imponiendo su punto de vista a través de un trabajo nuevo y crítico sobre los materiales y las formas”*

(Soulages, 2010: 195)

El material obtenido en las entrevistas a familiares, la recolección de los recuerdos fotográficos y los escritos del diario íntimo son, en su conjunto, sumamente ricos para analizar profunda y exhaustivamente la historia familiar. Gracias a ellos se mantiene un estado de curiosidad, donde se formulan preguntas, se extraen respuestas y se descubren conflictos internos.

Uno de los desafíos más difíciles ha sido el presentar algo tan íntimo sin lastimar o herir susceptibilidades. La clave reside en jugar a hacer implícito aquello que se encuentra explícito en el archivo fotográfico. Una estrategia que llevé a cabo fue permitir al público que vea el reverso de la fotografía, sin dejar al descubierto las imágenes familiares que se encuentran del otro lado, de esta manera se revela solo parcialmente aquello que compone a esa fotografía íntima. La ausencia del registro fotográfico queda en términos de una memoria que dio origen a la obra y es una decisión consciente que no forme parte del montaje a los fines de otorgarle mayor potencia a la misma.

Por otro lado en la segunda parte de la obra que corresponde a los bloques de hielo, los mimos contienen palabras y oraciones que se mantienen legibles por un tiempo tan acotado que es difícil descubrir completamente lo que dicen esos textos. La obra no está pensada para que las/los espectadores conozcan toda la historia; saben de qué trata, pero no específicamente. Entienden que es sobre momentos dolorosos, pero no exactamente cuales; tal vez lo que las/los espectadores logren captar es solamente la transición de las palabras en otra cosa. Podrán tratar de completar la información con su imaginación o creándole un relato nuevo que sirva a su antojo. La verdad es que la obra, lejos de comunicar, siembra dudas y abre paso a la reflexión y la crítica.

En el hacer se ordenan los pensamientos y se intenta analizar con coherencia emociones para la toma de decisiones. Según Andreas Huyssen (2002: 285), *“recordar como una actividad vital humana define nuestros vínculos con el pasado (...) el camino que adoptamos para recordar nos define hoy, construye una identidad y alimenta nuestra visión de futuro”*. Si *Narrativa heredada* aludía a la forma en que la historia



familiar permeaba y transformaba nuestros propios recuerdos, a través del acto creativo se intenta “re-contar” la propia historia. Cambiar el curso de la *narrativa heredada* por una propia, por una nueva forma de re-narrar el relato. Es una forma de reactivación del recuerdo para generar un recuerdo nuevo.

En cuanto a la relación espacio-tiempo de la obra se entiende, en términos de Anna María Guasch, como la presentación de la historia “telescopiando” el pasado en el presente en un diálogo entre ambos. Son dos ejes temporales relacionados: pasado privado, presente transformador. El pasado, materializado por el rollo de papel vegetal y la reproducción de escritos íntimos y el presente en la acción de derretir y desdibujar.

Presentar este conjunto de obras en un único espacio —en este caso la sala de exposiciones del Cepia—, me permitirá vincularlas, entrelazarlas y relacionarlas para que el diálogo no sea solo la suma de las partes o fragmentos que la componen, sino que, además, sea un diálogo entre ellas y las/los espectadores.

## Referencias bibliográficas

- AUGÉ, Marc (1998) *Las formas del olvido*. Ediciones Gedisa: Barcelona
- BARTHES, Roland (1990) *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.
- BERGER, John (2000) *Modos de ver*. Ediciones Gustavo Gili: Barcelona.
- CRESPO MACLENNAN, G. (2018) “Óscar Muñoz: ‘toca vivir seleccionando imágenes’” en *El País Internacional*. Recuperado de <http://www.prisonersservices.com/info.php?id=728218>
- DI PASCUALE, Lucas (2017) *1.330.022, etcétera/artistas contemporáneos de Córdoba*. Ediciones Casa trece: Córdoba, Argentina.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Ediciones Adriana Hidalgo: Buenos Aires.
- ESTRELLA DE DIEGO (2011) “El afuera y la distancia” en *No soy yo*. Siruela: Madrid.
- GENETT, Gerard (1982) “Palimpsesto. La literatura en segundo grado”. Editorial Taurus.
- GÓMEZ MOLINA, Juan José (1995) *Las lecciones del dibujo*. Ediciones Cátedra: Madrid.
- GUASCH, Anna María (2005) “Los lugares de la memoria: El arte de archivar y recordar” en *Materia 5*, pp. 157-183.
- HUYSEN, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE-Instituto Goethe: México.
- MITCHELL, W. J. T (2017) *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Ediciones, Sans Soleil: Barcelona.
- PARDO, R. (2012) “En la retaguardia: imagen, identidad y memoria” en *Imagen fija e imagen en movimiento: ¿Dos maneras de hacer memoria?* (29 de febrero de 2012). Recuperado de <https://rebecapardo.wordpress.com/2012/02/29/imagen-fija-e-imagen-en-movimiento-dos-maneras-de-hacer-memoria>
- PIERRE, Nora (1984) “Entre Memoria e Historia: la problemática de los lugares” en *Módulo virtual: Memorias de la violencia*. Traducción de Fernando Jumar C.U.R.Z.A., Univ. Nacional del Comahue.
- RICHARDS, Nelly (2000) *Políticas y estéticas de la memoria*. Editorial Cuarto Propio: Santiago de Chile.
- SOULAGES, F. (2010) *Estética de la fotografía*. La Marca: Buenos Aires.
- SOURIAU, Etienne (1990) *Diccionario Akal de ESTÉTICA*. Ediciones akal, S.A: Francia.
- WALTER, Benjamin (2014) “Excavar y recordar” en *Imágenes que piensan*. Ediciones Abada: Madrid.

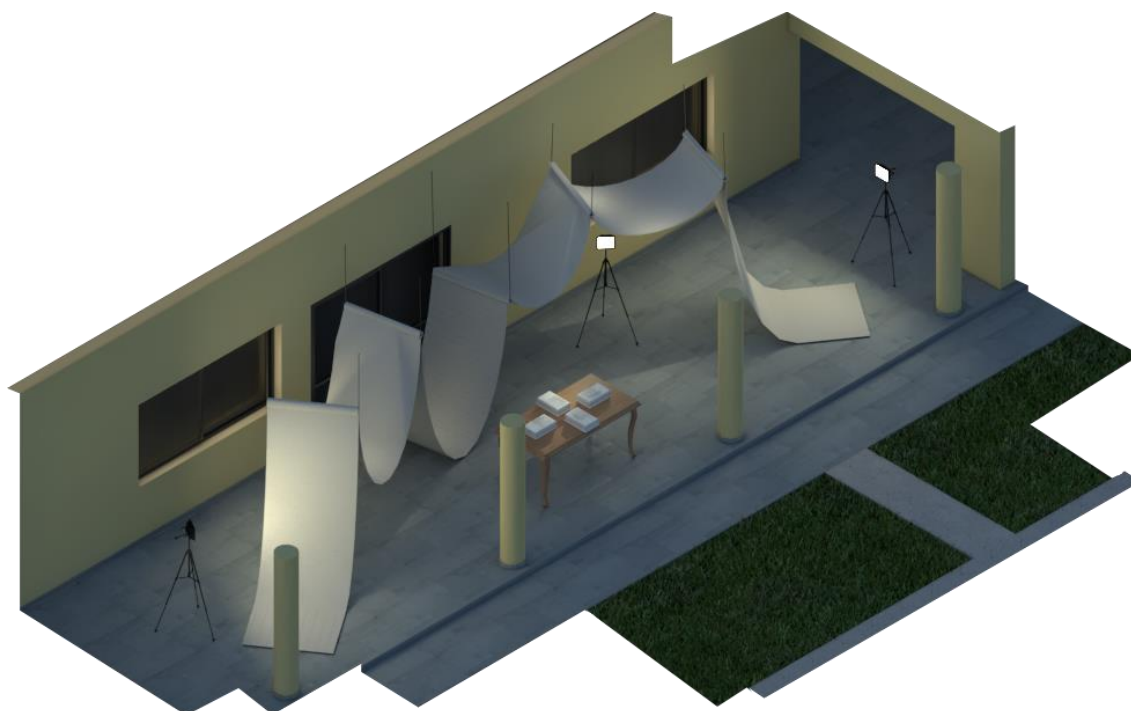
## Anexo

Debido a las circunstancias de la emergencia social sanitaria y la imposibilidad de la presencialidad de la comunidad académica. Solicito evaluar la conveniencia de hacerlo mediante medios digitales y/o virtuales.

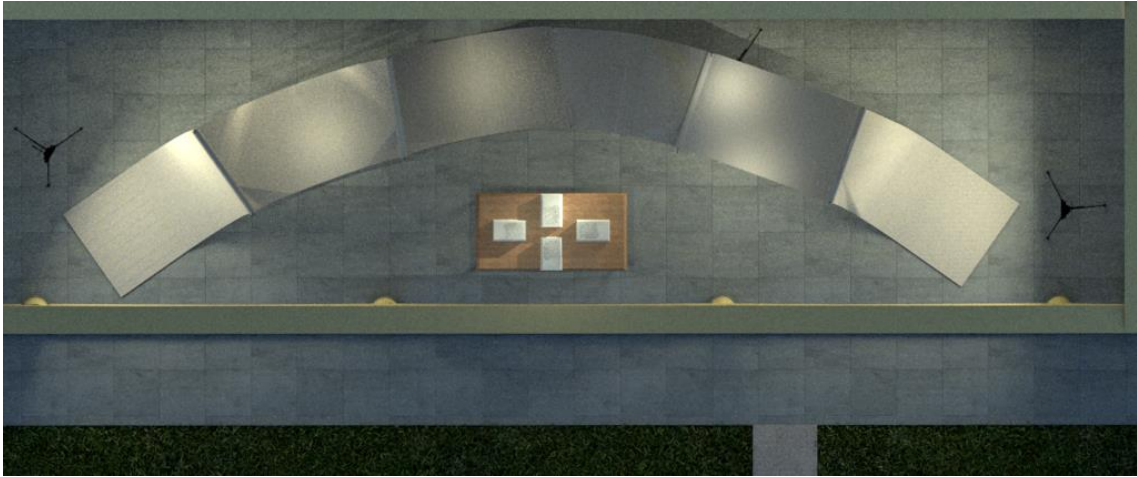
La alternativa que propongo y dejo sujeta al Tribunal consiste en desarrollar la idea original pero en el espacio que está permitido hoy (mi hogar). Las obras se montarían de la misma manera en que se haría en el espacio de exposición del Cepia para luego tomar registro mediante cámara filmadora y registro fotográfico teniendo en cuenta una buena resolución y calidad de imagen para ser evaluadas. Es imprescindible el registro fílmico ya que al ser una obra efímera sólo quedaría el grabado digital que me permitiría además ir registrando un proceso que, según las pruebas preliminares que hice, demora horas en derretirse, tiempo que, aún en la presencialidad el Tribunal físicamente no podría permanecer en la sala. Este tiempo de filmación en mi hogar me serviría además para captar “todo” el proceso y luego hacer una posproducción seleccionando instantes claves que pueden contribuir al concepto final ya que uno de los temas desarrollados es la selección que la memoria realiza en el transcurso del tiempo. Pongo a consideración y sugerencias de quienes tienen el poder de decisión y esperando una respuesta favorable les saludo cordialmente. Este registro podría ser parte de una futura exposición.

### Maquetación de montaje

El nuevo espacio de montaje es en un tramo de una galería. El espacio mide 11, 98 m de largo y 3, 56 m de ancho.



Vista axonométrica



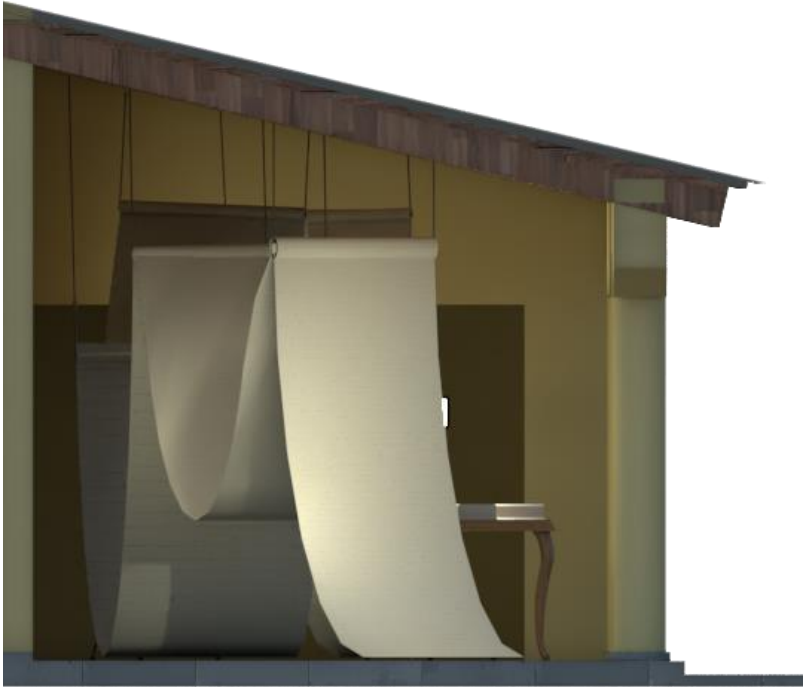
Vista superior



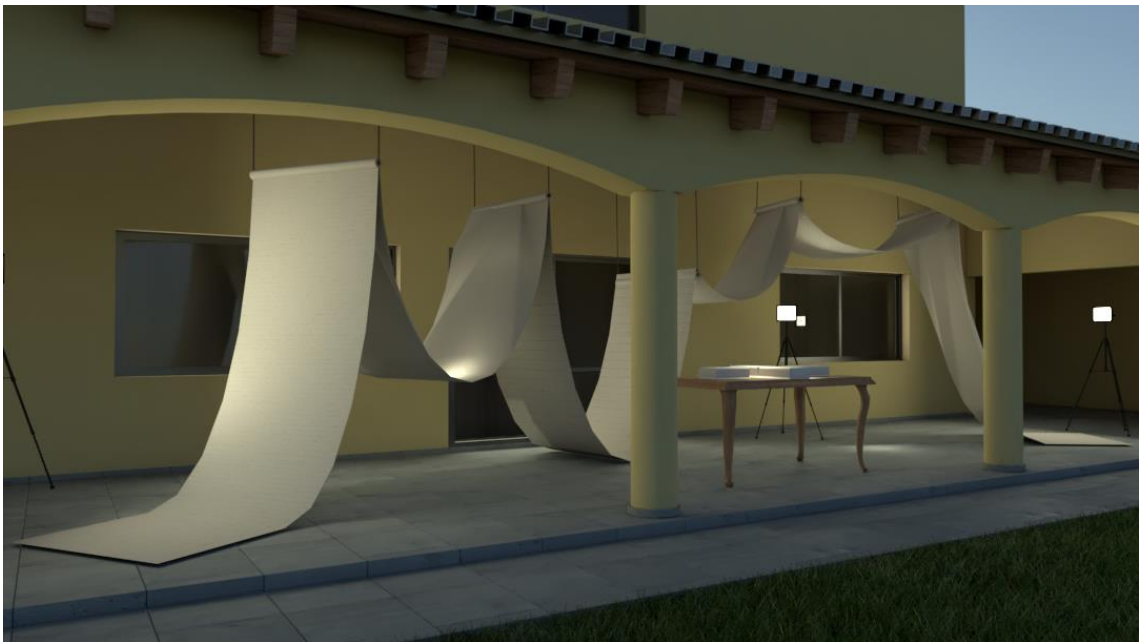
Vista frontal

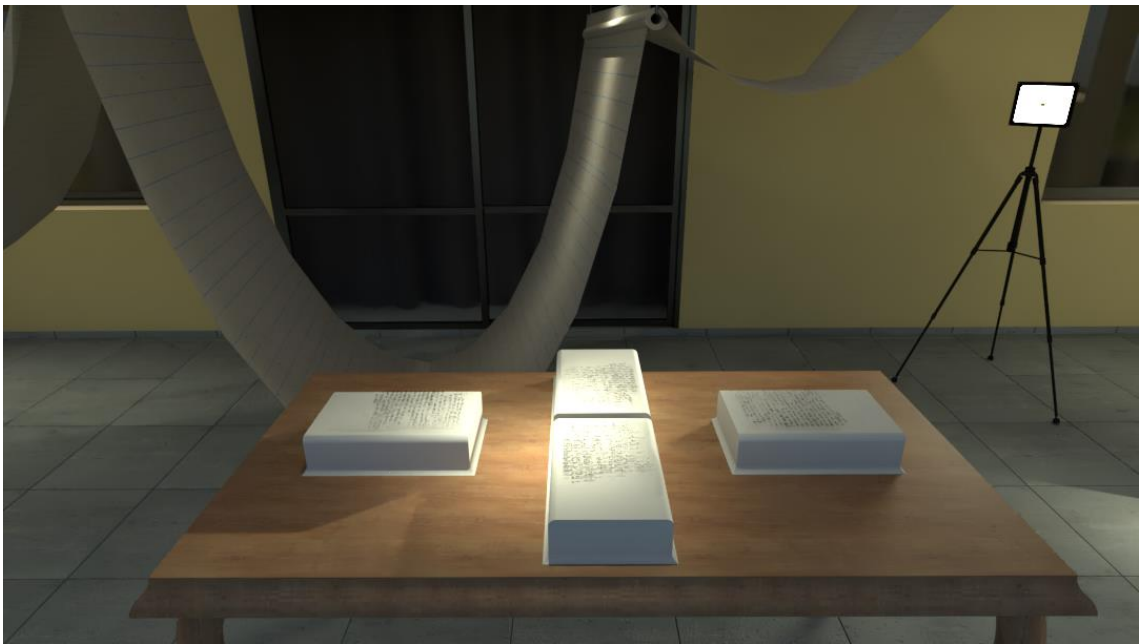


Vista lateral derecha



Vista lateral izquierda





Detalle de la mesa con bloques de hielo



Simulacro de espectadores