



**Escuela de
Arte y Patrimonio**
EAP_UNSAM



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DE
SAN MARTÍN**

Licenciatura en Fotografía

Trabajo Final Integrador - T.F.I.

Cicatrices

*Recuerdos trágicos materializados por la fotografía: imágenes de archivo
y textos a través de la producción colaborativa.*

Autor

Esteban Falcón

Tutor

Javier Gramuglia

RESUMEN	2
INTRODUCCIÓN	3
OBJETIVOS	5
LA OBRA Y SUS PLANTEOS	6
• Descentralizar la autorreferencia	7
• ¿Por qué mi ensayo no es un fotorreportaje?	9
• El aislamiento como disparador del vínculo	11
• El vínculo como dispositivo de producción artística	12
• Propuesta y proceso de elaboración	13
• La relevancia social de las temáticas que aborda mi ensayo	17
• Diseño, forma y formato	18
ESTADO DEL ARTE	22
• Antecedentes locales dentro y fuera de la fotografía	22
• Agrupaciones fotográficas independientes	24
• Colectivos fotográficos alternativos	27
• Fotolibros de autor: antecedentes formales expresivos	30
○ La producción autoral desde la narración del relato ajeno	30
○ Vínculo entre autor y protagonista	31
○ Imágenes de objetos como doble reminiscencia de una ausencia	33
○ La relación entre imágenes de archivo y la narrativa textual	34
○ El microrrelato privado como acontecimiento político y público	37
○ La intervención de la imagen de archivo y el diálogo visual	39
○ <i>No Somos lo que te Esperas</i>	41
EL MARCO TEÓRICO	45
• Espacio biográfico	45
• El autor	46
• Autobiografía	51
• El Otro	52
• Cuerpos, familia, dispositivos y tabú	55
CONCLUSIÓN	58
ANEXO	61
• Registro de los encuentros	61
BIBLIOGRAFÍA	62

Aclaración

En este texto analizo y describo el marco conceptual del proceso creativo, la importancia del abordaje de una temática social, y el proceso de producción que dio como resultado el fotolibro *Cicatrices*. Este escrito y el fotolibro son partes de una misma propuesta de investigación. Mi desafío es que convivan ambos discursos y así reflejar la dinámica de producción artístico-académica que acompañaron mis cuatro años de cursada de la Licenciatura en Fotografía.

RESUMEN

Este trabajo propone explorar los procesos de creación colaborativos articulando la historia de vida de dos colegas estudiantes y fotógrafos. Estas dos historias están marcadas por un hecho trágico familiar que resultó un punto de inflexión en sus vidas y un elemento fundamental para sus producciones artísticas. El proceso de creación comienza con una serie de encuentros de intercambio y elaboración colectiva, los cuales dieron como resultado el fotolibro Cicatrices. Mi trabajo es un corpus de obra formado por textos, material de archivo, retratos de los protagonistas e imágenes de objetos. Así a partir de la creación del fotolibro, investigo la idea de autor en su dimensión colaborativa como red de intercambio en la creación y edición de las imágenes.

INTRODUCCIÓN

Por una vez la fotografía me daba un sentimiento tan seguro como el recuerdo
(Barthes 2012: 112)

Una cicatriz es una marca indeleble en nuestro cuerpo. Es índice de una herida en la carne. La cicatriz es una huella que al contemplarla nos remite al suceso que la produjo. Con el tiempo, estas marcas cambian de aspecto y de forma. También cambia nuestro recuerdo sobre aquello vivido que la produjo. El recuerdo muta y lo resignificamos. Pero hay algo que no cambia: la relación indisoluble entre la marca en nuestro cuerpo y el evento que la provocó.

Los protagonistas del fotolibro *Cicatrices* son Federico y Damarka. Cada uno de ellos experimentó un evento trágico familiar que marcó sus vidas para siempre. Damarka fue víctima de abuso por parte de su abuelo y el padre de Federico decidió suicidarse cuando Federico cumplió veinte años. Me entero de sus historias a partir del vínculo de complicidad y amistad que mantenemos, y por la decisión por parte de cada uno de ellos de trabajar estos temas en su producción artística fotográfica. Ambas historias coinciden en que participa de forma protagónica un familiar muy cercano. Este familiar continúa siendo una presencia en la vida de cada uno de mis compañeros desde la ausencia. Son fantasmas del pasado que vuelven en los recuerdos y no dejan de modelar la construcción de sus identidades. Con la imagen fotográfica en el marco del fotolibro quiero generar un espacio artístico propicio para dar cuenta de estos procesos, a partir de la capacidad de la fotografía de entablar una relación entre el pasado y el presente, entendiendo a la fotografía como «una pseudopresencia y un signo de ausencia» (Sontag, 1973: 12) simultáneamente. En el caso de la historia de abuso por parte del abuelo a Damarka, la ausencia física es un alivio. En el caso de la historia del suicidio del padre de

Federico, la ausencia física es un vacío. La representación de estas ausencias en mi trabajo son la clave las que dan sentido a las imágenes y al fotolibro.

Me propongo realizar una producción a partir de la interacción de distintos materiales de representación: retratos, imágenes de objetos, la intervención de imágenes de archivo y la elaboración de textos. Todos estos elementos reconstruyen el contexto y arman el relato conmemorando los hechos, reviviendo lo perenne del recuerdo y remitiendo desde los materiales la inmortalización de lo impalpable (Bourriaud, 2008: 66). Cada elemento se presenta como un retazo o fragmento narrativo. Como piezas de un rompecabezas que no encajan de forma lineal, pero que en su conjunto dan sentido al relato.

Tomo las historias de Federico y Damarka para armar mi propuesta. Estas historias no me pertenecen, pero me las apropio para poder explorar y problematizar, desde la fotografía, sobre el rol del autor, la producción colaborativa y la importancia de abordar problemáticas sociales. El material que compone el corpus del fotolibro surge de encuentros, charlas y elaboración mutua. Las imágenes de archivo son el eje para la elaboración del trabajo. Convocan al recuerdo, a la memoria y traen a ese familiar desde la ausencia, como referentes *momificados*. En el contexto de las historias, estas imágenes fotográficas de archivo hieren y punzan. Contemplarlas es *contemplar la muerte* (Barthes, 2012) y someterse al retorno del pasado, que duele y que intenta sanar.

Al igual que los recuerdos, y al igual que las cicatrices, las imágenes fotográficas son una marca del pasado que se resignifica, cambia y muta, construyendo nuestra identidad.

OBJETIVOS

- Crear un cuerpo de obra colaborativo a partir de temas que son medulares en la historia de vida y en la producción artística de mis colegas.
- Lograr una unidad en la propuesta y en el relato, articulando textos, fotografía de objetos, fotografía de los protagonistas y fotografía de archivo.
- Construir un marco teórico transdisciplinar a la investigación, y al desarrollo y proceso de elaboración del fotolibro, utilizando teorías del campo de la literatura, la filosofía y la crítica artística.
- Visibilizar ambas historias domésticas para dar cuenta de problemáticas públicas y sociales.

LA OBRA Y SUS PLANTEOS

*Estas huellas espectrales, las fotografías,
suministran la presencia simbólica y testimonial,
de los familiares dispersos.*
(S. Sontag, Sobre la Fotografía, 1973)

Mi investigación plantea y problematiza tres aspectos en la producción del fotolibro: la relación autoral fotográfica en el marco de un armado colaborativo; la relación entre distintas formas expresivas dentro de un mismo corpus de obra; y el abordaje de problemáticas sociales a partir de la representación de un evento intrafamiliar. Quienes somos parte de esta propuesta estamos terminando de cursar más de cuatro años de formación en fotografía autoral en el marco de la licenciatura. Muchas de las presentaciones durante la cursada han sido temas íntimos y situaciones dolorosas. Mi trabajo es el epílogo de nuestro proceso de crecimiento compartido y con él quiero tomar distintos aspectos de nuestra formación para poder repensarlos. Para esto, investigo el proceso creativo de una obra, partiendo de la deconstrucción del concepto tradicional de autor, problematizándolo no sólo desde lo teórico, sino fundamentalmente en la práctica misma de creación. Aunque los fotolibros de autor suelen partir de una propuesta individual, el proceso creativo de los proyectos es producto del intercambio: charlas, miradas y opiniones. En cada trabajo individual existe una *red implícita* de aportes de colegas o amigos, a los cuales consultamos por afecto o valoración de su mirada. Con mi ensayo investigo y hago *explícita* esta red de intercambio desde una dimensión colectiva en la elaboración de una obra.

Mi trabajo representa dos historias de vidas de mis colegas. Cada historia está caracterizada por un suceso familiar trágico, que marcó para siempre a los protagonistas. En mi ensayo me apropio de sus historias y materiales de archivo, y a partir de la puesta

en común empezamos a construir el relato. Les propongo a los protagonistas una propuesta estética, sirviéndome de estrategias narrativas de los relatos biográficos y autobiográficos, y construyo un marco formal para la elaboración en conjunto. No intento hacer una representación biográfica de mis colegas. Mi planteo es partir de su *microrrelatos* que sirvan como puentes hacia una reflexión y crítica social.

Descentralizar la autorreferencia

Como estrategia de elaboración de obra, y para investigar sobre la dinámica colaborativa dentro de la fotografía, elijo narrar las historias de mis colegas. De esta forma busco transformar, como señala Ana María Guach (2002), el «yo personal en un nosotros colectivo» (60). Las historias que presento son parte del cuerpo de obra de mis colegas fotógrafos, es decir, son temáticas trabajadas previamente por ellos. Entonces, con la descentralización del relato autobiográfico como estrategia artística, puedo investigar los límites de lo autoral en la preproducción y realización del cuerpo de obra. Partir de historias ajenas para la elaboración del fotolibro me permite generar una distancia para poder problematizar qué tanto hay de cada autor en un trabajo y qué tanto se sirve del *otro* para la producción artística. El *otro* entendido, no como un «reservorio de diferencia exótica» (Bourriaud, 2009: 196), sino en este caso, como productor autoral.

No tomo las obras o imágenes ya realizadas de mis colegas para elaborar un nuevo trabajo, como sucede en las creaciones artísticas de apropiación, sino que me apropio de sus temas e historias, y creamos una mirada conjunta. Aunque los elementos expresivos que pongo en juego son propios de la autorreferencia (archivo de imágenes familiares, recuerdo de diálogos, imágenes de espacios íntimos), quiero explorar un camino de creación distinto al de los fotolibros autobiográficos. Muchos trabajos

fotográficos indagan historias personales y autorreferenciales. Considero que muchas veces están marcados por un culto al ego, desde un sujeto creador autónomo, con la enfatización de un «yo romántico» (Gausch, 2002: 19). Con mi trabajo quiero tomar una distancia crítica con respecto a esta dinámica de elaboración.

En este contexto algunas preguntas guiaron mi investigación: ¿dónde empieza y termina mi mirada? ¿Dónde empieza y termina la del otro? ¿En qué lugar queda el autor cuando la historia no le pertenece y el proceso de producción es colaborativo? Estos planteos me llevaron repensar el lugar de centralidad del sujeto autor en la fotografía autoral.

Heredamos el concepto de autor, como un sujeto que produce un objeto artístico. El autor es el *subjectum*, el soporte, el sustrato, (Foucault, 1987) sobre el que se apoya la obra, la creación, la propuesta, la mirada y la intención. Esta mirada sustancialista del autor es heredera de una concepción moderna de la metafísica de la subjetividad (Cruz Vélez, 1970). El sujeto autor es una estructura que opera desde el inicio de la fotografía. ¿Qué pasa cuando el autor deja de ser el soporte? ¿Qué sucede cuando quien produce se *desustancializa* y ya no es más un sujeto, sino una relación? ¿Qué tipo de propuesta estética y qué narración puede surgir de una relación y de un vínculo creativo? ¿Es posible una narrativa fotográfica desde la creación común y la producción colaborativa?

Pocos fotolibros (y en particular los fotolibros contemporáneos) tratan de historias ajenas. La autorreferencia abunda, más cuando se abordan temas que tienen que ver con tragedias personales. Mi propuesta es ir por fuera de este canon y hacer que mi presencia en mi trabajo esté implícita. Correrme para dar lugar a los protagonistas y sus historias. Considero que en algunos fotolibros actuales la autorreferencia implica un proceso tan personal que termina encapsulando la obra y atentando contra el propio

trabajo. Muchas veces la autorreferencia se vuelve un obstáculo y un límite expresivo dentro del formato fotolibro.

Si bien este trabajo es colaborativo en cuanto a la selección y elaboración de parte de su contenido, parto de una propuesta personal en cuanto a la estructura formal, el planteo estético, la elaboración de los textos y el armado del dispositivo del fotolibro. Es decir, *Cicatrices* es la relación entre mi propuesta de un marco estético-conceptual (que se pone a disposición de contar ideas ajenas), y el compromiso de mis compañeros de querer contar sus historias, de ser parte de este proceso. Con el gesto de descentralizar mi presencia, mi investigación busca relacionar y desdibujar los límites entre lo personal y lo colectivo, lo histórico y lo contemporáneo, lo público y lo privado.

¿Por qué mi ensayo no es un fotorreportaje?

Uno de los desafíos de mi ensayo fue poder lograr una apropiación de una historia ajena, en el marco de una producción colaborativa, por fuera del fotorreportaje clásico.

El fotoperiodismo es una «actividad informativa y también artística, de crónica social y de memoria histórica» (Vilches, 1987: 13). Al igual que mi trabajo, el fotorreportaje cuenta una historia, una crónica de una persona o de un evento a través de las imágenes. Las imágenes que presento buscan narrar una historia, a partir de la práctica artística y a partir de la reflexión sobre eventos sociales. Para mi ensayo me valgo de algunas estructuras formales y estrategias similares al proceso fotoperiodismo: profundizo en historias con temáticas sociales, parto del testimonio de los involucrados para articular el relato, investigo sobre el contexto legal y la actualidad de las problemáticas sociales que abordo en el fotolibro.

Entonces, ¿por qué mi ensayo no es un fotorreportaje? ¿Cómo se caracteriza el tipo de expresión y disciplina fotográfica de un trabajo? ¿Qué determina el uso y circulación de la fotografía?

Muchas veces es difícil caracterizar un trabajo fotográfico dentro de una disciplina en particular. Considero que las prácticas fotográficas se caracterizan por su rebeldía a quedar atrapadas dentro de algún *ismos*. Los trabajos suelen nutrirse de categorías y características provenientes de distintas disciplinas fotográficas. Considero que el uso de la imagen fotográfica (sea testimonial, autoral, documental, artístico, científico o publicitario) es determinado, en primera instancia, por la intención (explícita o implícita) del productor de las imágenes; y en segunda instancia, por los circuitos en que circulan dichas imágenes. Es decir, el sentido de las imágenes y los trabajos fotográficos se conforma a partir de la interrelación de tres aspectos, que pueden variar con el tiempo: 1. la *intención* del productor, 2. el marco en el que se presentan y 3. la forma en que son recibidas. Si bien hay trabajos que pueden encuadrarse dentro de ciertos cánones expresivos de determinadas prácticas, la producción fotográfica tiene la plasticidad pragmática de poder ser utilizada para distintos usos. Esta reutilización puede darse por otro autor, artista, institución o medio por el que circule. La flexibilidad práctica y la capacidad de adaptación es una de las características del medio que considero más atractivas, pensando a la fotografía como «uno de los medios más eficaces de moldear nuestras ideas» (Freund, 2014 [1974]: 8).

Entonces, considerando el estilo, la forma y el destino para el cual fue creado mi fotolibro, y aunque durante el proceso de elaboración me valga de categorías y estrategias relacionadas con la fotografía documental, de archivo, de obra, periodística o publicitaria, pienso que *Cicatrices* es un fotolibro fundamentalmente (pero no

exclusivamente) autoral, artístico y conceptual. Si bien las historias que presento en mi trabajo son reales, utilizo los textos de forma fragmentaria, más relacionada con el documental ficción, que con la recreación de los hechos a través de la crónica periodística. Además muchas imágenes del trabajo tienen una propuesta sugestiva y polisémica, tanto por el contenido de la producción fotográfica, y por la intervención plástica sobre el material de archivo. Y en cuanto a la forma en que se presenta el relato, evito caer en una estructura lineal y busco presentar las historias de forma fragmentaria.

Pensando en la definición de fotoperiodismo de Vilches (1987: 13), que cité en las primeras líneas de este apartado, considero que, si bien *informar* es uno de los propósitos de mi fotolibro, no es el principal.

El aislamiento como disparador del vínculo

La práctica fotográfica la considero mayormente íntima y solitaria. El fotógrafo con su cámara elige qué mostrar, encuadra y dispara. El encuadre es una búsqueda de resignificar lo que se nos presenta por delante. De esta forma, el fotógrafo crea y construye una mirada, en la cual se combinan intuición, investigación, experiencia y suerte. Luego, en el trabajo de edición, también en soledad, el fotógrafo teje el relato. Incluso, al hacer retratos, el vínculo y la interacción con el retratado son parte de un proceso que concluirá siendo solitario.

La idea y elaboración inicial de mi ensayo surge en plena pandemia, en el contexto de una repentina *anormalidad*, cambio de hábitos y de restricciones sociales. El miedo al encuentro durante el aislamiento hizo que a muchos colegas fotógrafos y estudiantes se nos acotaran los campos de producción. Durante este período muchas creaciones artísticas recurrieron a la autorreferencialidad, haciendo aún más solitaria la práctica

fotográfica. La carrera de Licenciatura en Fotografía autoral, tiene una dinámica de muchas horas semanales compartidas, con una fuerte modalidad tallerista de interacción con los otros compañeros. Mi formación en la carrera estuvo nutrida por la realización, análisis y problematización de las propuestas en conjunto. Esta modalidad ha promovido el surgimiento de vínculos muy fuertes y de mucha intimidad. La dinámica de la pandemia fue un corte de estos encuentros y la ausencia del otro pesó. La separación repentina y me hizo repensar la práctica fotográfica, sus instancias de autonomía, la dinámica de la producción autoral.

El vínculo como dispositivo de producción artística

El proceso de creación colaborativo parte del vínculo, del cual surge la producción, ya no como una elaboración autónoma, sino a partir de una retroalimentación artística entre las personas y entre sus cuerpos de obra (Bourriaud, 2006). Con los encuentros e intercambios que mantuve con Damarka y Federico, a partir de nuestra amistad, surge una capa más en nuestra relación, una forma artística, que termina siendo intrínseca al fotolibro. Así, el vínculo es una reutilización de la idea de lo plural, y la elaboración artística un nuevo modo de interacción. Se produce una elaboración intersubjetiva, convirtiendo a *las relaciones en la esencia de la práctica artística* de mi trabajo para poder plantear «una mirada común sobre el mundo» (Bourriaud, 2006: 22-23). Dentro del marco de este proceso creativo plural, contar la historia de un *otro* en mi fotolibro, a partir de la construcción de una alianza, no es tan sólo un tema teórico que investigo, sino también una práctica de acción artística.

Cicatrices es un trabajo personal y en conjunto, en donde prima el vínculo como motor creativo. Las relaciones entre las personas que estamos involucradas en este

trabajo y nuestra relación con el mundo (Bourriaud 2016:51) es el principal hecho artístico. Nuestro vínculo me permite convertir la exploración de la intimidad doméstica y familiar ajena, en una *representación* visual. Me permite abordar recuerdos ajenos, duros y complejos, para representarlos en imágenes y textos.

Por esto, entender el vínculo como dispositivo de producción es crucial para la comprensión formal del trabajo.

Propuesta y proceso de elaboración

Mi ensayo. Como señalo anteriormente, una de las cosas que más me gusta del medio fotográfico es su adaptabilidad. *Cicatrices* es una propuesta ecléctica que, en el marco del fotolibro como formato, me permite profundizar el potencial expresivo de la fotografía en relación con otros medios. Está articulado a partir de la relación de elementos de distintos medios expresivos. Considero que el fotolibro como dispositivo permite la realización de una propuesta transdisciplinaria. Parte de la imagen fotográfica, pero admite sobrepasarla. En mi ensayo utilizo distintos materiales expresivos que interactúan, se complementan y dialogan, en su forma conjunta, en un mismo *corpus*, para construir sentido.

Como forma de trabajo coordiné encuentros presenciales y virtuales, con los protagonistas de cada historia, Damarka y Federico. En cada encuentro, con cada protagonista, charlamos sobre sus historias, su vida, su obra, mi propuesta, y sobre el posible material con el que contamos para la elaboración del corpus. Nos dejamos llevar por la dinámica del encuentro, las ganas, los humores, y por la fluidez del vínculo. Cada encuentro fue distinto: de charla casual, de consulta e intervención del material de archivo, o de relato crudo.

Para dar inicio al proceso de elaboración propuse la estructura, la estética y diseño del trabajo como marco para el relato de las historias. Luego, a partir de los relatos de los protagonistas y contando con el material de archivo fotográfico de cada historia, hice una primera selección que terminé definiendo con cada uno de los protagonistas. De cada selección realicé un registro fotográfico y armé un archivo digital de las imágenes familiares. Imprimí el archivo en papel fotográfico e hice una intervención estética sobre las imágenes más antiguas, para lograr una semejanza entre las imágenes del álbum familiar original y estas copias de archivo con las que trabajamos. De esta selección impresa, los protagonistas realizaron una intervención a partir de ideas que surgieron en conjunto.



Digitalización del material de archivo para la realización de las copias de los originales que serán intervenidas.



Intervención de las copias del archivo digitalizado respetando la estética del original

Me interesó que los protagonistas de las historias, Federico y Damarka, intervengan las copias de sus imágenes de archivo. Las intervenciones, con la presencia de sus trazos y marcas, resignifican el archivo, y generan una nueva dimensión en el relato de sus historias. Realizamos una serie de ensayos sobre estas intervenciones y seleccionamos aquellas que mejor dialogaban con cada historia. Con esta acción doy cuenta de la materialización de la transformación de la memoria.



Intervención de Damarka sobre las copias de su material de archivo

En cuanto a las imágenes y a los retratos de los protagonistas, fue fundamental para mi trabajo que sean fotógrafos y que manejen el lenguaje fotográfico para ser parte de la elaboración, la creación de atmósferas, los gestos, la iluminación y finalmente la edición en conjunto. Realizamos una serie de retratos a partir de ideas que me dispararon sus historias.

Los textos que presento en mi fotolibro fueron elaborados y seleccionados a partir de las charlas que mantuve con Federico y Damarka, sobre sus recuerdos y las situaciones más representativas de la relación con sus familiares. Así como las fotografías de archivo son capaces de evocar recuerdos al contemplar las imágenes de los rostros de los referentes familiares, con los textos busco traer la presencia y la voz de ese familiar ausente. Los textos en la historia de Damarka es la voz de su abuelo. Son frases textuales que, si bien pueden ser dichas por cualquier abuelo a su nieta, son el recuerdo que tiene Damarka de las frases que le decía su abuelo durante la situación de abuso. Expresan

mandatos, directivas de pocas palabras, que buscan controlar, tapar y manipular una situación. En la historia de Federico, el texto es una edición a partir de una extensa carta que deja su padre a la familia como despedida. Extraigo y edito de la carta pequeñas frases reflexivas y existenciales, de quien siente que ha llegado su momento y que quiere explicar o justificar su decisión de quitarse la vida, sin explicitar ningún motivo concreto. Y así como las imágenes son trozos de nuestros recuerdos, las frases que presento son fragmentos textuales de los familiares involucrados.

La relevancia social de las temáticas que aborda mi ensayo

El abuso y la salud mental en el seno familiar son temas tradicionalmente tapados, que de a poco empiezan a formar parte del debate público. Este *de a poco* es insuficiente y debe ser reafirmado por medio de acciones. El testimonio de Damarka y Federico y la visibilización de sus historias, a partir de la elaboración artística, son acciones políticas que señalan una incapacidad de la sociedad y el Estado para tratar estas problemáticas. Pero también son acciones políticas con la esperanza de una transformación. El coraje de los protagonistas de hurgar en su pasado para reconstruir una historia trágica, doméstica y privada es un planteo social y político. Mi ensayo es un espacio para revelar y condenar situaciones intrafamiliares, antes tapadas, e intenta ser un manifiesto contra el *de eso no se habla*. Un aporte a poder repensar la familia como dispositivo productor de subjetividades (Foucault, 1990), a repensar las formas de interrelaciones de estas subjetividades, y mostrar cómo transitan las personas que son dañadas por eventos trágicos. Así, considero que *Cicatrices*, como expresión artística, es la materialización que explicita el carácter político y público de lo privado.

El fotolibro y la investigación fueron elaborados durante la pandemia. El encierro trajo como consecuencia un agravamiento de situaciones intrafamiliares. El riesgo de abuso y los problemas de salud mental se habrían profundizado durante el período de encierro (Godoy y Paz, 2020). Este retroceso muestra que, la toma de conciencia social de los últimos años y el replanteo intrafamiliar sobre sus propios tabúes, que había mejorado las situaciones intrafamiliares antes de la pandemia, lejos de ser conquistas perennes, requieren de una defensa constante.

Diseño, forma y formato

En mi fotolibro busco que cada elemento formal y de diseño esté justificado conceptualmente. *Cicatrices* es la materialización del relato de cada historia, de forma individual y también interrelacionadas. Para esto propongo un dispositivo de caja que contiene los dos capítulos. De esta forma puedo presentar las dos historias, sin imponer un orden de lectura, sino sólo determinado por el azar de cómo el espectador abre el fotolibro. Con esto no quiero imponer ningún orden o jerarquía entre las historias. Las historias de mi fotolibro son dos historias intrafamiliares distintas protagonizadas por distintos sujetos. Pero considero que cada familia forma parte de un mismo dispositivo social. Cada familia tiene estructuras y relaciones de poder similares que provocan sufrimiento, sometimiento, silencio y tragedia.

Un elemento plástico fundamental presente en mi ensayo son las texturas. El título *Cicatrices* da cuenta de estas marcas, no uniformes, con relieve y hendiduras que se dan en la piel y en los cuerpos. De aquí mi decisión de presentar papeles arrugados para las tapas de los capítulos y sobrerelieve para el título del fotolibro. Al interior de cada capítulo presento muchas imágenes en copias fotográficas intervenidas y pegadas en las hojas

del fotolibro. Las copias en papel fotográfico cumplen la doble función de ser parte del cuerpo de imágenes y también objetos dentro del dispositivo del fotolibro. Sobre algunas de estas imágenes pegadas hago una intervención para darle una estética antigua. De esta forma quiero dar cuenta del paso del tiempo, del guardado, de la circulación, de la manipulación y de la transformación que tienen las imágenes de los álbumes familiares. Busco con esta intervención lograr una similitud con las marcas de las copias fotográficas originales tal como puede verse en el “Anexo” (61). Sobre otras copias fotográficas del archivo digital de los álbumes familiares, hay intervenciones por parte de los propios protagonistas, Federico y Damarka, con textos escritos a mano, rayas, dibujos, roturas y quemaduras. Nuevamente, la presencia de las texturas.

En nuestros encuentros con cada uno de ellos, ante la contemplación de las imágenes fotográficas de familiares, había una *reacción*, que disparaba un recuerdo que devenía en relato. Con la propuesta de intervención sobre las copias de los archivos por parte de los protagonistas, me interesa sumar a la reacción, una *acción* directa y plástica sobre esas imágenes. La consigna es que cada acción sea corporal, plástica, espontánea, no premeditada. Del resultado de esta acción algunas imágenes quedaron, otras fueron el disparador para otras búsquedas.

Elegí no imprimir los textos en las páginas del fotolibro, sino que son recortes pegados. Son textos manuscritos y tipeados. Elegí la mano alzada de la carta del padre de Federico y letras a máquina de la voz del abuelo de Damarka. Como indico anteriormente, los textos son citas textuales. Por un lado, extractos de la carta del padre de Federico, y por otro, recuerdos de diálogos y frases dichas a Damarka por su abuelo durante la época de abusos. En *Cicatrices* considero fundamental la relación que se entabla entre texto e imagen, entre lenguaje escrito y lenguaje visual. Represento los

referentes familiares a través de su voz con los textos, y a través de sus cuerpos y rostros con las imágenes. Al pegar las copias fotográficas y los recortes de textos, en las páginas del fotolibro, propongo una estética que me recuerda a la de los álbumes familiares con anotaciones y recortes de diarios íntimos.

El fondo negro de los retratos en el presente y el fondo ahuesado en las páginas donde se colocan las copias fotográficas de archivo del pasado, conviven en cada historia. Representan la memoria y el recuerdo. Representan el pasado, que se da en el presente y lo transforma. Además de los colores para diferenciar los saltos temporales, presento imágenes y retratos que exceden las dos páginas, lo cual me permite agregar un elemento de interacción. La página plegada que cubre los rostros, es un guiño para el lector-espectador, quien tendrá que *descubrir* el rostro del protagonista desplegando la página. La solapa que tapa el rostro me permite poner una imagen que complementa y se relaciona de forma directa con el retrato que oculta.

Los distintos elementos visuales, plásticos y de diseño que pongo en juego en *Cicatrices* me permiten explorar la forma y los límites de la representación de las imágenes fotográficas. Las texturas y los objetos pegados le suman volumen a las páginas del fotolibro y a las imágenes fotográficas, dando una sensación de desborde y me permiten explorar los límites del medio. Para la encuadernación elegí el estilo de lomo suelto, que logra una apertura completa y facilita ver las imágenes a doble página y las fotografías de archivo. Además este estilo muestra *el crudo* de la encuadernación. Se ven los hilos, los puntos, los pliegos y las texturas.

Así, todos estos elementos de diseño y materiales dialogan conceptualmente con la propuesta del trabajo y con su título.

ESTADO DEL ARTE

*...es absurdo, desde un punto de vista antropológico,
oponer las imágenes y las palabras, los libros de imágenes y los libros a secas.
Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria.
(G. Didi-Huberman, Cuando las imágenes tocan lo real, 2008)*

Antecedentes locales dentro y fuera de la fotografía

Mi ensayo va por un camino poco transitado en la fotografía. Aunque el proceso de edición de un fotolibro resulta del trabajo entre fotógrafos, editores, diseñadores y escritores, entre otros, mi investigación profundiza en los alcances de la *elaboración compartida de la imagen*, como materia prima para el armado de un fotolibro. He observado que la modalidad creativa colectiva está presente en otras disciplinas como el cine, la música o el teatro, en las cuales resulta más frecuente la realización plural. Incluso en prácticas como la pintura o la literatura, que al igual que la fotografía, tienen una forma de producción de trabajo *solitario*, existen muchos ejemplos de realizaciones en conjunto.¹ Encontrar tantos ejemplos en otras disciplinas artísticas y visuales, y tan pocos en la fotografía, resultó ser el disparador de mi investigación.

Como antecedentes de mi propuesta existen, tanto en la fotografía local como internacional, muchos trabajos que dialogan desde distintos aspectos con mi ensayo. La selección que presento más adelante en este apartado se circunscribe a autores argentinos y contemporáneos, que forman parte del universo fotográfico local, con los cuales comparto un mismo núcleo regional de realización. Considero que en la actualidad no es necesario hacer cita de autoridad con trabajos de autores de EE.UU. o Europa. El esquema centro-periferia, en cuanto a la realización artística, me resulta vetusto. La

¹ Detallo algunos ejemplos con los que me topé, mucho antes de la realización de este trabajo. En pintura *Pintura Compartida* (2009) de Emilio Fatuzzo, obras a dúo con León Ferrari, Clorindo Testa, Luis Felipe Noé, Eduardo Stupía, Carlos Regazzoni, etc. En literatura, la dupla Bioy Casares y Borges, o Delleuze y Guatari en filosofía.

creación artística contemporánea es *simultánea* en distintos núcleos geográficos, políticos y sociales (Giunta, 2014). Cada núcleo tiene disparadores propios que los caracterizan y el conjunto de todos los núcleos conforma el escenario global. Por esto, como futuro licenciado en fotografía de una universidad pública del conurbano, en Argentina y en Latinoamérica, considero relevantes los trabajos que dialogan con mi propuesta, desde este mismo contexto social y geográfico. Esta selección local no es chovinista sino que las miradas y planteos de autores *corregionales*, que detallo más adelante, me ayudan a contextualizar de mejor forma mi investigación y son referentes directos para mi ensayo.

En primera instancia, describiré una serie de agrupaciones de fotógrafos *independientes o de autor* locales (Pérez Fernández, 2020: cap. 2), como antecedentes del intercambio artístico colectivo. En segunda instancia, presentaré ensayos y fotolibros en los que puedo observar distintos puntos de encuentro con mi propuesta, en cuanto a estética, edición, formas de utilizar los distintos recursos expresivos, la articulación de las imágenes con los textos, y la relevancia social y regional de las temáticas.

En cuanto a trabajos de coautorías existen distintas ediciones de compilaciones, antologías o selecciones de ganadores de concursos. Estas ediciones suelen nuclear autores por temáticas, por afinidad estética o por compartir una generación.² Contrariamente, casi no he encontrado obras colaborativas de fotografía autoral al estilo de lo que sucede en otras disciplinas.

² Existen abordajes periodísticos, documentales, de archivo, autorales, etc. Destaco trabajos como *Presente: Retratos de la educación pública en Argentina*. (2015) Coordinado y editado por Julieta Escardó; el libro por los 15 años de PH15 (2015) <https://vimeo.com/133661854>; 7 *crónicas* (2014): fotolibro de 7 autores emergentes <https://www.bexfotografia.com/libros/siete.php>; *Frenesí* (2015), del grupo Creadores de Imágenes, coordinado por Julie Sbriller

Agrupaciones fotográficas *independientes*

La historia de la fotografía argentina autoral del siglo XX estuvo marcada por dos etapas. Hasta la década del 80, la expresión hegemónica fotográfica era el *fotoclubismo*, con propuestas estéticas tan rigurosas como dogmáticas, en cuanto a técnica y composición. Como gesto contrahegemónico surgen grupos de fotógrafos por fuera del canon fotoclubista, abriendo el espacio para la realización de una fotografía de indagación visual, más poética, expresiva y sugestiva (Pérez Fernández, 2020). La creación del grupo fotográfico *La carpeta de los diez* (1953-1959)³ resulta ser un hito fundacional en cuanto a la modalidad de trabajo de intercambio para la creación artística. El grupo funcionaba como taller de colegas autogestionado. Estaba formado por fotógrafos profesionales reconocidos en el medio, aunque procedentes de distintas prácticas. Se reunían y discutían sobre el mundo de la fotografía y compartían las pocas publicaciones de libros y revistas fotográficas de difícil acceso que se hacían en el extranjero. El objetivo principal del grupo era la puesta en común de sus obras para hacer comentarios mutuos (Pestarino, 2019). Este intercambio era presencial y escrito. La dinámica colectiva de *La carpeta de los 10* consistía en que cada fotógrafo presentaba una carpeta con sus imágenes y una hoja en blanco para que sus pares escribieran sus comentarios. En los textos documentados se da cuenta de un diálogo honesto, con elogios y críticas mutuas, que sólo un vínculo de cercanía y respeto profesional podía lograr.

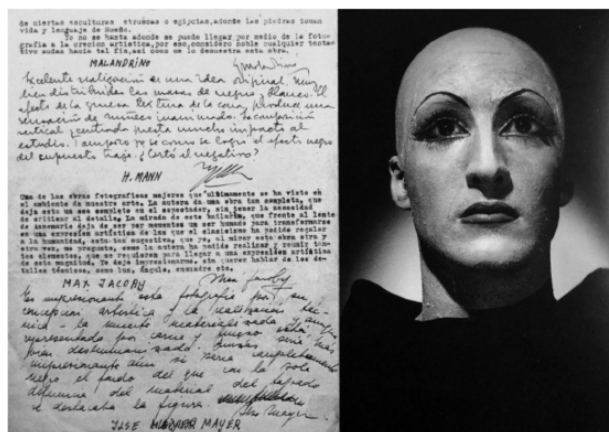
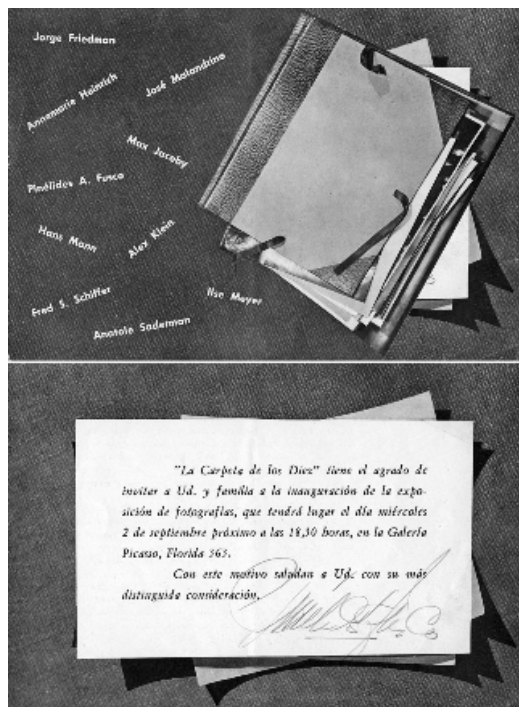
³ Integrado por Annemarie Heinrich, Anatole Saderman, Hans Mann, Jorge Friedman, Alex Klein, Fred S. Schiffer, Ilse Mayer, José Malandrino, Max Jacoby y Pinéldes Fusco; luego también participaron Eduardo Colombo, Juan Di Sandro, Augusto Valmitjana y Boleslaw Senderowicz. De los 14 miembros, Annemarie fue la única mujer y 11 de ellos habían nacido en Europa.

Me resulta muy interesante el enfoque que hace Pestarino (2019) sobre el legado que deja la *Carpeta de los Diez*. En su análisis Pestarino (2019) le da mayor importancia a la modalidad de circulación e intercambio como elemento creativo innovador, que al contenido de la propuesta estética rupturista (7):

Si bien *La Carpeta* se planteó como un espacio de estudio y experimentación por fuera de los clásicos circuitos fotoclubistas afines a estéticas ligadas al pictorialismo, muchas veces las fotografías presentadas en ambos espacios por los mismos miembros eran similares. Este punto nos permite pensar que uno de los objetivos del grupo no era diferenciarse de la escena fotográfica del momento desde el contenido en sí, sino desde sus modos de circulación y presentación.

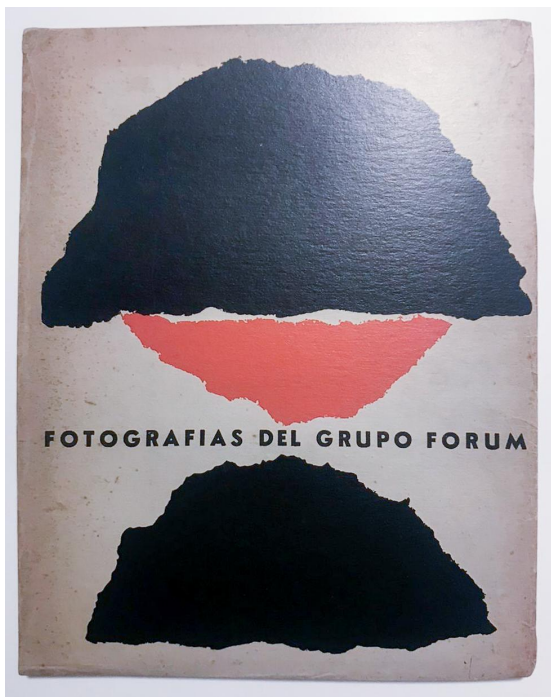
Es decir, Pestarino (2019) destaca el proceso como motor creativo.

El grupo alcanzó a exhibir su trabajo en seis muestras completamente autogestionadas, hasta su disolución.



Fotografía de Annemarie Heinrich incluida en la carpeta en 1953 junto a su respectiva hoja de comentarios firmados por cuatro miembros del grupo: Giuseppe Malandrino, Hans Mann, Max Jacoby e Ilse Mayer. Reproducción publicada en el catálogo *Un cuerpo, una luz, un reflejo* (2004) Fotografías: Annemarie Heinrich Textos: Juan Travnik

Unos años más tarde, surge *El grupo Forum* (1956-1960) creado por los fotógrafos Sameer Makarius y Max Jacoby. Si bien el grupo no tenía una metodología determinada de intercambio, como *La Carpeta de los Diez*, mantuvieron la modalidad del intercambio horizontal y colectivo entre sus miembros. En sus cuatro años de existencia experimentó diversas composiciones de miembros y un funcionamiento intermitente, aunque pudo dar a conocer sus trabajos gestionando distintas muestras.



Tapa de la carpeta de fotografías del grupo Forum, 1956



Fotografía del grupo en la Galería Galatea, 1956

Luego de una serie de intentos colectivos efímeros durante la década del 70, en la década del 80 se consolida la corriente de las agrupaciones colectivas de fotógrafos. Para finales de 1979 surge el *Consejo Argentino de Fotografía* (CAF); en 1982 el *Núcleo de Autores Fotográficos* (NAF) de la mano de los fotógrafos Ataúlfo Pérez Aznar y Eduardo Grossman; y en 1983 se crea el *Grupo de Fotógrafos* (GUF). Estas agrupaciones de fotógrafos *independientes* surgieron con la intención de renovar la escena fotográfica

argentina, cuya hegemonía seguía dominada por el academicismo del fotoclubismo (Pérez Fernández, 2020). Sus integrantes tenían propuestas estéticas diferentes y, al igual que *La Carpeta de lo Diez y Forum*, coincidían en la búsqueda de una fotografía más personal, intimista y expresiva. Estos grupos, formados en la década del 80 del siglo XX, se reunían para intercambiar opiniones sobre la producción personal de cada integrante, para debatir sobre la actualidad del rol de la fotografía, y para hacer confluir fuerzas que ayudaran a la circulación de las producciones, potenciando así colectivamente el trabajo artístico individual del autor independiente. Las agrupaciones peleaban por insertar a la fotografía en el medio artístico. Buscaban el reconocimiento de la fotografía como medio de expresión que interesara a las galerías y los museos (Pérez Fernández, 2020: 109).

Colectivos fotográficos *alternativos*

En buena medida gracias al impulso de las agrupaciones de la década del 80, en la década del 90 del siglo XX, surge un mercado local a partir de la consolidación de la fotografía como medio artístico. Se promueven espacios locales en fotogalerías, centros culturales y Museos (como el Centro Cultural Rojas o el Museo de Arte Moderno). El contexto económico de esta época con un dólar barato, le facilitó a los fotógrafos autorales poder viajar y participar en el pujante circuito internacional de festivales. Además, también en los 90, sucede un *boom* en la creación de instituciones educativas audiovisuales. (Pérez Fernández, 2011). En este nuevo escenario, muchos de los fotógrafos independientes de las agrupaciones del 80 se convierten en la nueva hegemonía, siendo los referentes de este nuevo mercado, y ocupando puestos directivos y docentes en instituciones públicas y privadas. Por otra parte, en este mismo contexto político-social neoliberal de los 90, la precarización laboral, la falta de empleo y el

aumento de la pobreza, generan un clima de conflictividad que empieza a ser registrado por nuevos colectivos. De esta forma, surgen grupos de fotografía alternativa que documentan aquello que ni a los fotógrafos referentes *independientes*, ni a los reporteros gráficos de medios hegemónicos les interesa documentar (Pérez Fernández, 2009). Se crea la *Cooperativa de Fotografía Documental*, devenida en *Fotografía de la Base* a partir de la toma de la editorial Atlántida en 1997; surge el colectivo *Contralmagen* del PTS (Partido de los Trabajadores Socialistas); y se crea el colectivo el Ojo Obrero en el 2000. El conflicto social estalla en las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 que son documentadas por distintos fotógrafos y agrupaciones. Se conforma la *Asociación de documentalistas* (Adoc), el colectivo *Argentina Arde* y más adelante *Acción Fotográfica*. Muchos integrantes de estos colectivos de fotografía fundamentalmente documental y alternativa pasan a formar parte en la cooperativa *Sub Coop* en el 2005. A partir de aunar esfuerzos, la cooperativa brinda a sus integrantes una dinámica de organización de trabajo que les permite sostener el oficio de forma independiente frente a la precarización, y generar una estructura para poder comercializar sus producciones.

La construcción intersubjetiva de sentido, la producción colectiva, el intercambio y la organización cooperativista se basan fundamentalmente en los modelos de las organizaciones de militancia social. El armado de la cooperativa tiene una finalidad más organizativa estructural que estética conceptual. Comparten recursos, contactos e infraestructura. De todas formas, existe una mirada y estética autoral, más intimista y subjetiva que se despega de la «limitada estética militante» tradicional (Pérez Fernández, 2007: 9). Actualmente *Sub Coop* está conformada por siete integrantes. Manteniendo la dinámica colectiva que consolidaron en los inicios de la cooperativa, producen un

programa de radio en *podcast* y han armado una editorial que editó los fotolibros *Diciembre, Cumbia, Uno a Uno* y *No Somos lo que Esperas*.

En esta misma línea periodística, documental, alternativa y autoral, y con la dinámica del trabajo plural, en 2012 nace el colectivo *M.A.f.I.A.* (Movimiento Argentino de Fotógrafxs Independientes Autoconvocadxs). En noviembre de 2012, la fotógrafa Cecilia Estelles denuncia en sus redes estar siendo amenazada por particulares vía Facebook y censurada por parte de la propia red social, al publicar su cobertura del primer cacerolazo contra el gobierno de Cristina Kirchner. En solidaridad con su colega, distintos fotógrafos le brindan su apoyo y forman un grupo cerrado de Facebook que empieza a producir imágenes de forma conjunta. Inicialmente, *M.A.f.I.A.* estuvo integrado por diez fotógrafos procedentes de distintos ámbitos y formaciones: fotoperiodismo, moda, editoriales, fotografía de autor y social. Las imágenes del colectivo tienen una forma de abordaje y mirada alternativas distintas de las coberturas periodísticas más hegemónicas y tradicionales. El colectivo ha logrado crear una mirada propia y plural, a partir de una estética y propuesta narrativa común.

Sub Coop y *M.A.f.I.A.* dan cuenta del modelo de producción y el cambio de la modalidad del oficio fotográfico, propio de nuestros tiempos. Entre 2010 y 2020, la organización colectiva de elaboración fotográfica y audiovisual es una dinámica que crece tanto en Buenos Aires, como en el interior del país y en todo Latinoamérica.⁴ Las redes sociales de Facebook e Instagram son la herramienta de organización, publicación y contacto entre sus integrantes. En estas agrupaciones los autores comparten una mirada y temáticas comunes, aportando desde sus singularidades autorales a una estética colectiva. Son producciones fundamentalmente fotoperiodísticas y

⁴ <https://www.bexfotografia.com/colectivos-de-fotografia.php>

fotodocumentales que utilizan la parodia, el humor, la rebeldía y el desparpajo como códigos estéticos, siendo la calle su campo de trabajo más usual.

La producción colectiva no sólo es una necesidad de exploración expresiva alternativa, sino también una necesidad laboral práctica, ya que son pocos los fotógrafos que pueden vivir exclusivamente de la fotografía. Ante los medios que publican sus imágenes estos grupos ofician como agencia, pero con horizontalidad entre sus miembros, del modo cooperativista, y con una particularidad: en muchos casos los créditos de las imágenes publicadas se firma con el nombre de los colectivos.

Fotolibros de autor: antecedentes formales expresivos

Como antecedentes de mi trabajo quiero destacar algunos fotolibros que realizan un entrecruzamiento de imágenes de archivo, producción fotográfica y de textos literarios; en general en el marco de una propuesta biográfica o autobiográfica. Los trabajos que menciono debajo dialogan con mi ensayo a partir de sus propuestas que ponen en juego los distintos elementos expresivos que los constituyen.

La producción autoral desde la narración del relato ajeno

En el trabajo *La Ausencia* (2007), Santiago Porter⁵ presenta un relato del dolor ajeno. Documenta la forma en que las personas transitan el dolor a partir de la pérdida violenta e inesperada de un ser querido en el atentado de la A.M.I.A.⁶ La forma en que se articula la narración en *La Ausencia* tiene puntos en común con mi propuesta. Retrata a los protagonistas que transitan el dolor por la pérdida de un ser cercano, que se hace presente con las imágenes de objetos. Esta forma y relación entre presentes y ausentes

⁵ <https://vimeo.com/85039658>

⁶ contexto del atentado

es también la forma en que estructuro el relato de mi trabajo. Considero que este antecedente está en relación con mi trabajo por la forma en que arma y presenta un hecho trágico que reconfigura la vida de quien lo vive.

Por otro lado, el punto de partida de la relación entre el autor y los referentes de las imágenes es la tragedia. Los referentes de las imágenes en *La Ausencia* han sufrido la pérdida de un ser querido a raíz de un hecho trágico que atravesó toda nuestra sociedad. Porter no tiene una relación previa de intimidad con los referentes de su obra. En mi caso, el vínculo con los protagonistas de las historias es una construcción de intercambio, confianza y convivencia diaria, durante cuatro años.



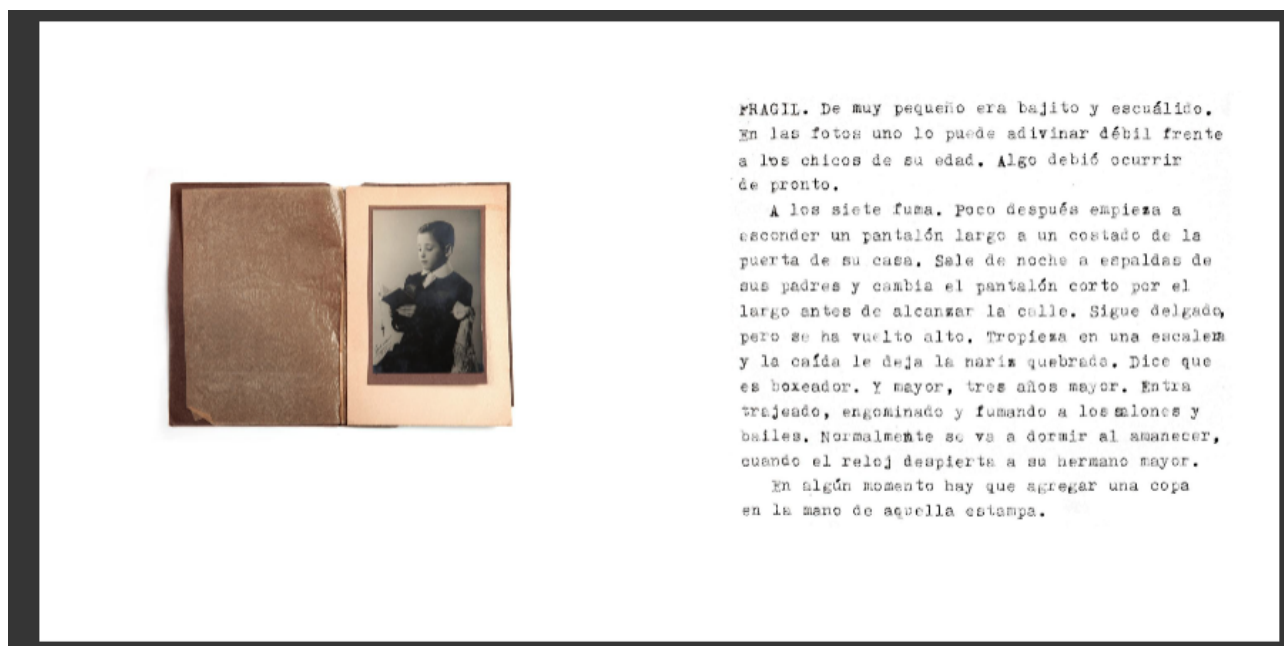
***La Ausencia* (2007). Autor: Santiago Porter (Buenos Aires, 1971)**
60 páginas 24 × 20 cms. | Tapa Dura – Editorial: Colección Fotógrafos Argentinos editada por Gabriel Díaz.

Vínculo entre autor y protagonista

El vínculo íntimo que tengo con los protagonistas es un aspecto fundamental en la estructuración del trabajo y un elemento que articula mi investigación. No sólo por el carácter de construcción compartida, sino también por la intimidad y la confianza casi familiar que tengo con ellos para tocar temas muy sensibles de sus vidas. En este

sentido, tomo como antecedente *Salud* (2011)⁷ de Eduardo Carrera. El autor cuenta la historia de vida de su tío a partir de su mirada como sobrino. Toma la historia de vida de su tío para contar su propia historia. Presenta una forma de autobiografía a partir de la biografía de otro. La relación de Carrera con el protagonista de su trabajo es fundamental para la estructuración del relato. En mi trabajo, los relatos, al igual que en *La Ausencia*, no son autobiográficos. De todas formas, la cercanía de amistad con los protagonistas, al igual que en el caso de *Salud*, me permite lograr una profundidad sobre estas historias de vida que no me pertenecen.

Por otro lado, en mi trabajo al igual en *Salud*, me valgo de material fotográfico de archivo y la relación con un relato íntimo. Tanto mi trabajo como el de Carrera articulan la historia a partir de la relación entre imagen y texto.



***Salud* (2008). Autor: Eduardo Carrera (Buenos Aires, 1966)**
76 páginas 15 × 15 cms. | Tapa Dura – Editorial: La luminosa, Edición Fotográfica: Julieta Escardó.

⁷ <https://issuu.com/espacioeclectico/docs/01-salud-carrera>

Imágenes de objetos como doble reminiscencia de una ausencia

Un elemento fundamental en *Salud*, *La Ausencia* y en mi ensayo es el manejo de los distintos recursos expresivos que dan forma al relato. Los retratos, los textos y las imágenes de objetos son distintos elementos que componen el mismo corpus. La forma en que se relacionan estos elementos, proveen las voces, el tono y los estilos a cada realización. Porter hace un abordaje más bien documental. Para esto se vale de fotografía de retrato e imágenes de objetos. Representa el dolor por una pérdida de un ser querido, a partir del relato de historias y la relación con la familiaridad que presentan las imágenes de los objetos, que rememoran y traen constantemente la figura del ausente. En mi trabajo *Cicatrices*, al igual que en *La Ausencia*, la imagen del objeto (industrial, seriado, despersonalizado), que podría presentarse en una infinidad de contextos, es una herramienta fundamental para la reminiscencia de la historia. Cada objeto es corriente y único a la vez. Son las historias las que transforman en único al objeto seriado. De allí la importancia de incorporar la imagen del objeto al relato. Esta imagen muestra los vestigios y marcas por el uso dado a estos objetos, que dan cuenta de la relación que tuvieron con los protagonistas. Esta relación persona-objeto generan un efecto de cotidianidad y empatía con aquel otro que se relaciona con el mundo, a través del uso de un reloj, una pelota, una zapatilla, un crucifijo.

En *Salud* de Eduardo Carrera, el objeto es la fotografía impresa de un álbum familiar. En este caso, el objeto es la fotografía impresa del álbum familiar del autor. Al igual que Carrera, en mi trabajo hago uso de la imagen impresa como objeto. Las imágenes de archivo, impresas en papel, tienen una doble significación en tanto funcionan como imagen de una imagen y al mismo tiempo imágenes de objetos.

La relación entre imágenes de archivo y la narrativa textual

Eduardo Longoni en *Duermevela* (2021) escribe una serie de textos autobiográficos en relación a imágenes de su archivo personal. El autor señala en la segunda página del fotolibro, casi a modo de advertencia: «Soy fotógrafo...Imágenes que esta vez se convirtieron en letras». Longoni combina escritos cortos, de temáticas variadas, que recorren vivencias de su infancia, su adolescencia, reflexiones estéticas, y sobre la pandemia. Los textos son como anotaciones de su libreta personal o bitácora, tienen un estilo llano, no son pretenciosos y dialogan con las imágenes que fueron seleccionadas.

Longoni es quien tiene la voz en cada uno de sus textos. Son relatos en primera persona sobre historias y reflexiones propias. En mi ensayo, las voces de los textos no son la de los protagonistas, sino la de los familiares involucrados. Con Damarka recreamos diálogos que tuvo con su abuelo. Con Federico tomamos textos de la carta que le deja su padre antes de quitarse la vida. Hacer que el abuelo y el padre de los protagonistas sean las únicas voces de los escritos de mi ensayo es parte de una decisión narrativa que busca que mi propuesta se separe de la autobiografía.

Con mi ensayo exploro la relación entre imágenes y textos, pero a diferencia de Longoni, no pretendo hacer un recorrido biográfico, sino concentrar el trabajo en un microrrelato de cada uno de los protagonistas.



***Duermevela* (2021). Autor: Eduardo Longoni (Buenos Aires, 1959)
76 páginas 33 × 17 cms. | Tapa Dura – Editorial: ArtexArte**

En *Las fotos* (2020) de Inés Ulanovsky, al igual que en *Duermevela* de Longoni, se presentan microrrelatos a partir de la relación entre los textos y las imágenes que conforman un sentido. Son historias muy variadas y en ninguno de los dos trabajos hay una intención de profundizar en algún relato o tema particular. En el caso de Ulanovsky⁸, a diferencia de Longoni, además de trabajar sobre su biografía y archivo fotográfico familiar, muchos de sus microrrelatos son historias de vida que, a partir del material fotográfico de archivo ajeno, se vuelven parte de su obra.

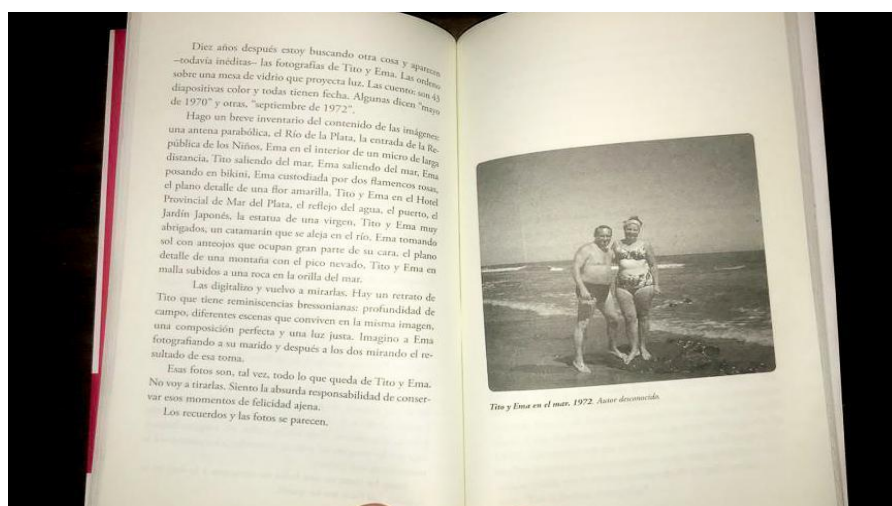
Las fotos es un libro de texto más que un fotolibro, en cuanto a su formato, presentación y la calidad en que se presentan las imágenes. De todas formas, las imágenes fotográficas son las protagonistas. Son las que motivan las investigaciones y los encuentros con los referentes de las imágenes. *Las fotos* es un trabajo de producción literario, investigación documental y edición de material de archivo. Aunque son las historias las que terminan sosteniendo la selección, el protagonismo de las imágenes supera la simple ilustración de las historias. Ulanovsky señala en el prólogo:

Al final de cada capítulo se encuentra la foto mencionada en el texto. Las fotos no tienen el fin de ilustrar los textos y los textos no están ahí para explicar las fotos. Me interesa especialmente lo que ocurre en el encuentro de esos dos lenguajes tan diferentes y opuestos pero, de algún modo, complementarios (2020, 13).

La autora muestra de forma fortuita imágenes de su archivo que en relación con las historias que relata, logran otra dimensión. Fotografías familiares, propias y ajenas, pero que por algún motivo irracional, incontrolable e indecible, le producen una emoción que desbordan el análisis formal (Barthes, 1980). Los archivos familiares suelen ser más o

⁸ En 2020, en la materia Ensayo 2, a cargo de Florencia Blanco, tuvimos una charla con Inés Ulanovsky sobre su libro *Las Fotos*, charla en la que la autora relató todo el proceso de creación de su proyecto. De mi lectura de este libro con fotos y del testimonio de la autora sobre su experiencia tomo el material para el análisis como antecedente de mi trabajo.

menos parecidos en todas las familias. Estas imágenes resultan interesantes y *punzantes* para los propios familiares (Barthes, 1980), quienes nutren la experiencia visual con emoción a partir de los recuerdos. Para quienes no son parte de esa familia, contemplar estos archivos ajenos, suele resultar emocionalmente indiferente. Al igual que en *Las Fotos*, en mi ensayo, también me nutro de imágenes de fotografías de archivo ajenas y son las historias de vida de los protagonistas las que les dan sentido. Cada fotografía que Ulanovsky presenta en *Las fotos* está cargada de un sentido emocional a partir de las historias de los referentes que aparecen en las imágenes y el vínculo que construye con ellos. Al igual que en gran parte del ensayo de Ulanovsky, el material literario presente en mi fotolibro *Cicatrices* surge de los encuentros con los protagonistas. Estos encuentros me sirven para afianzar la relación y profundizar sobre cada historia *ajena* que será documentada. En mi trabajo estos encuentros tuvieron una finalidad práctica de elaboración de imágenes. A diferencia de lo que sucede en *Duermevela* y *Las fotos*, lo que distingue mi propuesta es la dinámica de realización colaborativa, en cuanto a que los protagonistas son parte del armado de la propuesta material del fotolibro.



Las Fotos (2020). Autora: Inés Ulanovsky (Buenos Aires, 1977)
120 páginas 13 × 22 cm. | Tapa blanda – Editorial: Paisanita

El microrrelato privado como acontecimiento político y público

Las historias que presento en mi ensayo no son propias. Los relatos son parte de la intimidad de los protagonistas que tratan una problemática social. Son eventos privados, domésticos y trágicos, que también están presentes en otras historias de otras familias.

Clara Mabel de Javier Gramuglia (2020) trabaja la problemática de la penalización de los abortos a partir de su historia personal. Es un relato autobiográfico centrado en un hecho trágico dentro de su entorno familiar. Clara Mabel, su madre, pierde la vida hace 30 años, víctima de una complicación derivada de la intervención de un aborto clandestino cuando Javier tenía 11 años de edad. Su padre le cuenta que el corazón de su madre no había resistido durante una intervención quirúrgica. Años más tarde, a partir de uno de los primeros debates públicos sobre la despenalización del aborto en 1994, su familia le revela el verdadero motivo de la muerte de su madre.⁹ Del mismo modo, los protagonistas de *Cicatrices*, Federico y Damarka, dan cuenta de comportamientos y reacciones similares dentro de sus familias, y de cómo transitan las tragedias de suicidio y abuso: con silencios, ocultamientos y en un punto, vergüenzas. Las familias son parte de nuestra sociedad. Una sociedad que señala, discrimina y condena, convirtiendo a las víctimas en victimarios.

Considero muy importante pensar *para qué* Javier, Federico y Damarka exponen eventos trágicos de su historia familiar a partir de sus trabajos fotográficos. La elaboración artística sirve como proceso de catarsis y sanación. Pero además, el abordaje y difusión de estos temas familiares tabúes tienen un impacto político social casi inmediato. Hacer públicas historias de los hechos personales sirve como catalizador

⁹ Testimonios recogidos de charlas con el autor, tutor de este TFI, la presentación de su fotolibro y del relato en su canal de Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=Z7RVPBqk1Rg>

que permite desocultar tantas otras historias. Con mi trabajo, al igual que Javier Gramuglia en *Clara Mabel* busco darle a los temas de abuso y suicidio la visibilidad social que merecen, a partir del coraje de Damarka y Federico que deciden mostrar lo que alguna vez se ocultó.



Clara Mabel (2021). Autor: Javier Gramuglia (Buenos Aires, 1978)
124 páginas 19 cm x 23 cm | Tapa Dura – Edición: Javier Gramuglia, Diseño editorial: Verónica Borsani.

La intervención de la imagen de archivo y el diálogo visual

Marcelo Brodsky es un fotógrafo que tiene dos trabajos que considero relevantes como antecedentes de mi investigación. En el ensayo fotográfico *Buena Memoria* (1997),¹⁰ Brodsky utiliza material de archivo para recorrer el camino personal y el de sus compañeros de curso del secundario durante los tiempos del terrorismo de Estado. Muchos de ellos están hoy desaparecidos. Considero *Buena Memoria* como antecedente

¹⁰ https://www.youtube.com/watch?v=staWTGR_UsY

de mi ensayo por distintos aspectos: el tratamiento y la intervención del material de archivo; la relación entre textos e imágenes, y el abordaje de un hecho social trágico a partir de las imágenes.

También destaco *Correspondencias Visuales* del mismo autor, como antecedente de producción de obra colaborativa dentro de la fotografía. Desde hace más de quince años, Brodsky mantiene un diálogo visual con distintos artistas¹¹. En esta propuesta investiga los alcances de la imagen como forma de conversación exclusivamente visual. Cada intercambio con cada autor desarrolla una estructura de diálogo visual, que fueron editadas y compiladas en distintos libros y también presentadas en exposiciones. Los interlocutores de Brodsky, en general, son fotógrafos¹² aunque también mantuvo diálogos de imágenes con dibujantes, escultores y músicos. Cada diálogo es una obra colectiva e interactiva, que rompe con el centro del *yo del autor*, y ensaya en dúo una construcción visual compartida. La temática es improvisada, y cual charla informal, el discurrir de las imágenes se vuelve imprevisible. En este aspecto, el trabajo de Brodsky se separa del de mi fotolibro. En mi caso la temática y las historias son una guía para la realización de *Cicatrices*. De todas formas, considero que *Correspondencias Visuales* es un antecedente de mi trabajo, en cuanto obra en colaboración dentro de la fotografía.

¹¹ https://youtu.be/-RdhUfH_yvM?t=1307

¹² El mexicano Plabo Ortiz Monasterio, el fotógrafo Brasileño Cássio Vasconcellos, el fotógrafo español Manuel Escluso y el fotógrafo inglés Martin Parr, entre otros.



***Buena Memoria* (1997).** Imagen de la última edición de 2016. Autor: Marcelo Brodsky (Buenos Aires, 1954)
96 páginas 25 × 25 cm. | Tapa Blanda– Editorial: La Marca.



***Correspondencias Visuales* (2008).** Autores: Marcelo Brodsky (Buenos Aires, 1954) y Martin Parr (Epsom, 1952)
72 páginas 24 × 16 cm. | Tapa Blanda– Editorial: La Marca.

No Somos lo que te Esperas

En el marco de una realización coautoral, Verónica Borsani, Luzía Fernández Loiza, Paula Marinaro y Loreley Ritta editan el fotolibro *No somos lo que te esperas* publicado en 2018. Las cuatro autoras pusieron a disposición del proyecto colectivo cada archivo personal de fotografía analógica. Estas imágenes documentan espacios culturales y artísticos del movimiento anarcopunk de los que ellas fueron parte desde 1995 hasta

2006. Es un material que fue registrado sin la intención de ser editado y publicado. Pertenecieron al archivo privado de cada una de ellas hasta el surgimiento de la idea de la realización del fotolibro en forma conjunta. Una de las características de la publicación que presenta *No somos...* es que las distintas imágenes no están diferenciadas por las firmas de cada autora. La selección y la edición de las imágenes fue parte de un trabajo colectivo. Así, *No somos lo que te esperas* es la materialización de una experiencia compartida, y la interrelación de los archivos fotográficos de cada registro individual en el marco de un proyecto plural. Este trabajo muestra distintos espacios y personas, pertenecientes a distintos grupos y colectivos autogestivos, que sostienen un proyecto plural a partir de la solidaridad y compromiso de quienes participan. De igual forma, el proceso de elaboración y creación de este fotolibro es un proyecto autogestivo basado en la motivación conjunta de las autoras y sostenido por el vínculo que existe entre ellas. *No somos...* es una propuesta autoral renovadora en el universo del fotolibro que presenta un corpus de elaboración plural en el que se suman las partes en un todo.

Me puse en contacto con dos de las cuatro autoras, Verónica Borsani y Loreley Ritta, para conocer el proceso de elaboración, los desafíos y la complejidad de plantear un trabajo en conjunto. Según Ritta, una de las motivaciones para armar el grupo fue poder repensar sus vivencias junto a las otras autoras. Su motivación respondió a una necesidad de hacer una revisión de una etapa de su vida acompañada de otras colegas y amigas. En tanto Borsani señala la importancia de estar acompañada al transitar aspectos íntimos de experiencias íntimas y personales “para no perderse en el camino”. Ambas autoras, marcan la riqueza de la elaboración plural entre colegas, como forma alternativa y contemporánea de producción. Esta forma transita un camino en el que el ego autoral debe adaptarse y mutar. Pero también, luego de haber transitado distintas

experiencias colectivas, las autoras señalan el peligro de que se diluyan las individualidades dentro de los proyectos. Borsani menciona la importancia de los debates internos que tuvieron lugar al momento de trabajar sobre el proyecto y marca la importancia de entender el límite entre ser un colectivo o un clan. “Nadie sobre nadie, ni el colectivo sobre nosotras”, reafirma Ritta en el mismo sentido. La pertenencia a un colectivo tiene que potenciar las individualidades y no subyugarlas. El desafío, frente al colectivo consolidado, es dar lugar a las individualidades.

En ciertos aspectos tomo esta dinámica de elaboración como antecedente de mi proyecto. El proceso creativo de *No somos...* es el producto de la interrelación entre las cuatro integrantes, en cambio en mi fotolibro se presentan dos historias que son producto de binomios. En *Cicatrices* la producción de imágenes y la selección de archivo han sido realizadas entre el protagonista de cada una de las historias y yo. Por esto entiendo que, si bien tanto *No somos..* como mi ensayo han sido producidos en un marco plural de colaboración entre colegas, *Cicatrices* es un trabajo en colaboración y no la materialización de una experiencia colectiva.

No somos... es un trabajo en el que se borra al autor autónomo y convierte el registro individual en una mirada colectiva de cuatro mujeres. Así, cada archivo personal se transforma en una manifestación colectiva, que hace del trabajo un documento social (Freund, 2014 [1974]). *No somos...* es una acción política de una mirada plural, alternativa y socialmente transgresora, frente a la expectativa que la sociedad crea del sujeto social mujer. Las autoras señalan que el colectivo no sólo le da fuerza al relato, sino también permite mostrar cómo cada acción individual está atravesada por lo social. Según Ritta y Borsani, el trabajo plural les permitió poder inscribir cada experiencia personal en un clima de época, y mostrar qué estaba pasando en los márgenes en ese

momento. Este aspecto social me permite relacionar *No somos..* con mi ensayo. *Cicatrices* presenta sujetos que viven experiencias anómalas dentro del dispositivo familiar y accionan de forma alternativa por fuera de la expectativa social.

Los proyectos plurales necesitan del vínculo, la empatía y una conexión entre sus integrantes. La colaboración permite explorar historias personales de forma acompañada, para dar lugar a una contención emocional. Mi investigación profundiza en las relaciones y el intercambio como hecho artístico del proceso creativo para la elaboración de un fotolibro. A diferencia de los proyectos colectivos de edición conjunta, *Cicatrices* parte de mi propuesta individual. Para la elaboración de mi ensayo me encargué de coordinar y gestionar los encuentros. Propuse la idea general rectora, la dinámica de elaboración y una forma de presentación del fotolibro¹³, la cual gustó y fue aceptada por los protagonistas, pero que también fue rechazada por otras personas que optaron por no participar.¹⁴

¹³ Esta investigación y fotolibro que presento en esta instancia de TFI parte de un ensayo en el cual hice un trabajo más canónico autoral en cuanto al proceso de elaboración artística, sobre el cual me basé para la propuesta de estructura formal del actual trabajo. <https://issuu.com/chacho1/docs/autorretrato>

¹⁴ El hecho de que compañeros hayan aceptado con tanto entusiasmo mi propuesta de trabajo, como también que otros hayan rechazado, fueron indicios que me mostraron que algo interesante para ser investigado se escondía detrás de mi propuesta. El rechazo fue sumamente alentador para indagar y profundizar sobre la relación de los autores con sus temáticas y sus obras. Quienes no quisieron ser parte de esta propuesta, al igual que Federico y Damarka, son amigos. Gracias a este vínculo pude indagar sobre sus motivos para rechazar la propuesta. Este rechazo me confirmó que mi dedo estaba apretando alguna llaga.



***No somos lo que esperas* (2018). Autoras: Verónica Borsani (Buenos Aires, 1975), Luzía Fernández Loiza, Paula Marinaro y Loreley Ritta**
80 páginas 17×22,5cm. | Tapa blanda – Editorial: Sub Editora + Alcohol y Fotocopias + Tren en Movimiento

¹⁵ Imagen de tapa y contratapa desplegadas. <https://vimeo.com/724698270>

EL MARCO TEÓRICO

Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”.

Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en el instante de un peligro.

(Benjamin, W., Sobre el concepto de la historia, Tesis VI (40, 2008 [1940])

Espacio biográfico

El fotolibro es un formato que permite el intercambio expresivo de distintas disciplinas. Un fotolibro puede presentar fotografía, imágenes, *collages*, textos, objetos, etc. Cada una de las formas, desde sus singularidades, dialoga, complementa y potencia las otras. Mi propuesta aprovecha esta posibilidad ecléctica del fotolibro para investigar una forma narrativa que se vale de distintos elementos expresivos, pero que confluyen en una misma propuesta.

Las imágenes son el espacio de representación de los protagonistas de las historias. Mi trabajo pretende ser un espacio que fabrica y reconstruye identidades, a partir de la sucesión de apariciones fantasmagóricas (Brea, 2003). Las imágenes-representación de mi fotolibro no tienen la finalidad de mostrar una esencia de un sujeto o una biografía fotográfica, sino de conformar el espacio para la representación de lo que Brea (2003) llama «sujeto multitud», un «Yo que es ninguno y todos». (97). Para esto me valgo de distintos elementos representativos: imágenes de los protagonistas; textos cuya voz es el familiar involucrado en el evento; imágenes de objetos que resultan impersonales-personales. Entonces, a partir de la propuesta formal de la estética del trabajo y de la dinámica del proceso de producción autoral colectiva, quiero dar cuenta de la relación entre la dimensión ontológica del *Yo como ninguno y todos*, y la relación político-estética de lo íntimo como un acto público, entendiendo al *Yo representado*

como el resultado de una narración (Gausch, 2009) y como una construcción performática.

En mi fotolibro creo un *espacio biográfico* para narrar desde un mismo corpus a partir de diferentes soportes, estilos, tonos y voces (Arfuch, 2002). Las voces que coexisten en cada historia me permiten repensar el *quién* de este espacio biográfico, el nuevo lugar político de la intimidad, y también, el lugar autoral en este proceso de armado colaborativo. El entrecruzamiento de elementos expresivos y la mezcla de voces y de textos, son herramientas que uso para explicitar distintos estilos autorales, que dialogan, se relacionan y, así desde lo *vincular* entre los que participamos en el trabajo, construir un *Yo colectivo* que narra.

El autor

Al igual que un *Yo íntimo* que se vuelve público, el *Yo colectivo* es un nosotros, una vida representada a varias voces. Nuestra época ha heredado una serie de categorías y conceptos de la modernidad que han sido puestos en revisión. El *hombre* como la medida de todas las cosas, el sujeto desde donde se crea la realidad, es una categoría que nace en el siglo XVII (Foucault, 1987). En la esfera del arte aún persisten muchas categorías esencialistas con respecto al autor, como ser de razón, con el poder creador de un proyecto (Foucault, 1987). La figura del autor, como sujeto artístico autónomo, está fuertemente cuestionada tanto desde la teoría del arte como desde la práctica. Aunque las categorías heredadas son propias de la construcción histórica, las operaciones y prácticas varían según las épocas y los tipos de discursos (Foucault, 2010 [1969]). Así, la figura del autor se construye según cada contexto artístico, social e histórico.

La postmodernidad en muchos aspectos es una continuidad de la modernidad en cuanto al uso de conceptos, categorías y actitudes disruptivas. Por esto considero que en nuestra contemporaneidad postmoderna es fructífero mantener un espíritu crítico moderno, pero con un aditamento fundamental y distintivo, que surge con fuerza en las vanguardias de principios de siglo XX y nos acompaña hasta hoy. Es decir, en nuestra época desacralizamos y reutilizamos categorías modernas para traerlas al llano de lo cotidiano. La categoría de autor de la modernidad, presentada como «ideal mesiánico» (Bourriaud, 2009: 12), esencialista e impoluto, la resignifico como, reconstruible y moldeable, con la decisiva incorporación de la práctica cotidiana como rectora.

En *Cicatrices* no trato de problematizar el lugar del autor desde la apropiación de una imagen ajena, sino que mi propuesta parte de la apropiación del tema y del dolor ajeno, y desde allí planteo una elaboración en conjunto, en la que se ponen en juego estilos, armado y decisiones autorales. Me propongo con este trabajo investigar la elaboración autorial «transindividual» (L. Goldman en Foucault, 1969: 43).

Tanto Foucault (2010 [1969]) en la conferencia *¿Qué es el autor?*, como Barthes (1987 [1968]) en su ensayo *La muerte del autor*, hacen referencia a la pérdida del autor, como sujeto individual y autónomo dentro de la literatura. Considero que este análisis que proponen lo puedo usar como herramienta conceptual teórica para la realización práctica de mi fotolibro *Cicatrices*. Encuentro muchos puntos de encuentro entre la literatura y la fotografía autorial, sobre todo dentro del formato del fotolibro, en cuanto construcción de relato, tipo de discurso y estructura narrativa. Como clave para tomar los conceptos literarios y repensarlos para el análisis fotográfico parto del parentesco que hace Foucault (2010 [1969]: 13) entre la escritura y la muerte, y los vínculos que hace Barthes entre autor y muerte (1987 [1968]), y fotografía y muerte (2012 [1980]). Veo una relación entre la

borradura del sujeto que escribe, que se desvive por salir de la singularidad particular del relato, y ese algo tanático y terrible del «esto-ha-sido» (Barthes, 2012 [1980]: 144) de la imagen fotográfica y la irreversible desaparición de sus referentes. Esta relación entre autor (literario) y referente (fotográfico) *muertos*, da el marco conceptualmente al proceso de elaboración de mi fotolibro.

En este contexto me surgen distintas preguntas: ¿qué clase de autor soy en un proceso colaborativo? ¿Los protagonistas y referentes de las historias, qué función autoral tienen? ¿Se puede elaborar de forma plural en la fotografía?

Para pensar estas problemáticas, tomo la categoría de *función-autor* que Foucault (2010 [1969]) presenta como un concepto que se reconstruye históricamente, que persiste en las obras y en el proceso de elaboración de discursos. Discursos que implican una pluralidad de egos en distintas instancias.

Foucault (2010 [1969]: 30) señala que la función-autor:

[...] está ligada al sistema jurídico e institucional que circunscribe, determina, articula el universo de los discursos, no se ejerce uniformemente y de la misma manera en todos los discursos, en todas las épocas y en todas las formas de civilización [...] no remite pura y simplemente a un individuo real, puede dar lugar simultáneamente a varios egos, a varias posiciones-sujeto que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar.

Mi trabajo, tanto en la instancia práctica como teórica, busca reconstruir una *función-autor* poco explorada en la fotografía. Todos los discursos en los que se halla la función-autor implican una pluralidad de egos, «reemplazando al sujeto individual por un sujeto colectivo» (Goldman en Foucault, 2010 [1969]: 46). Este aspecto lo relaciono con el concepto de *escritura múltiple*, planteado en el clásico ensayo de Barthes de finales de los 60, *la muerte del autor*. Allí, Barthes (1987 [1968]) hace una crítica a la concepción del autor literario de la modernidad. Habla de la muerte de *un* «Autor-Dios» (69), cuya

producción es una especie de revelación dogmática, para señalar que la función propia del autor contemporáneo es la de concordar y contrastar escrituras que le anteceden.

Al igual que la *función-autor* de Foucault, la *muerte del autor* de Barthes está dirigida hacia la literatura. De todas formas, ambos autores señalan que estos conceptos podrían ser aplicados a otras disciplinas. Foucault (2010 [1969]) limita su análisis a la función-autor en textos, pero deja abierto este camino de análisis para ser aplicada en «pintura, música, etc» (30). Del mismo modo, la crítica de Barthes (1987 [1968]) está dirigida al autor literario, aunque dejando claro que el concepto de autor trasciende la literatura. Barthes (1987 [1968]) parte del análisis del surgimiento de la categoría de autor como una invención de la sociedad moderna de este personaje interdisciplinario, «producto del empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal» (66) que «descubren el prestigio del individuo» de «la persona humana», y así la sociedad funda el *imperio del Autor* que se extiende hasta nuestros tiempos.

En mi investigación uso el concepto de *la muerte del Autor* para pensarlo aplicado a la práctica fotográfica. Uno de los aspectos que considero más significativo que justifica la posibilidad transdisciplinaria de la utilización de estos conceptos literarios en mi trabajo fotográfico es la cita a Van Gogh (66) que hace Barthes (1987 [1968]) como ejemplo de autor moderno. Si bien considero que Barthes sigue atado al autor, como un Yo, sujeto productor, el ensayo *La muerte del autor* es una herramienta que permite analizar de forma crítica al autor, en diferentes disciplinas y momentos históricos.

En relación a la ausencia del autor Foucault (2010 [1969]) señala que es reafirmar el sentido trascendental de textos sagrados, «el principio religioso del sentido oculto» (16). Por esto Foucault (2010 [1969]) no entiende la figura del autor, como un sujeto, un ente, una esencia que produce, sino como una «función-autor creadora de discurso» (21).

En este sentido, me interesa tomar al autor como *función histórica*, para repensar nuestra contemporaneidad en relación a los modos de circulación, producción, valoración y apropiación de la fotografía, cómo discurso. En nuestro contexto social e histórico, la categoría de autor es uno de los grandes relatos de la modernidad que están en crisis, y particularmente en la fotografía. Entiendo que no hay un abandono de la figura del autor, pero sí una necesidad de deconstrucción y replanteo. Joan Fontcuberta (2016), al analizar el advenimiento de la fotografía digital, como postfotografía durante nuestra postmodernidad, señala que «asistimos a un proceso imparable de desmaterialización» (12). Refiere a la desmaterialización en cuanto al elemento que el autor produce. Aunque Fontcuberta piensa la desmaterialización de las producciones autorales en relación al cambio del paradigma de la fotografía analógica a la digital ¿qué sucedería si dentro de la postfotografía también pensamos la desmaterialización del autor?

La práctica artística no debe conformarse con ninguna categoría. Pensar en un postautor, *desmaterializado*, no como una nueva categoría que reemplace a la categoría tradicional de autor, sino que nos permita desde la fotografía explorar otros procesos de realización. En definitiva, mi trabajo busca repensar ¿Quién Habla? ¿Quién Produce? y ¿Quién da sentido? al objeto expresivo del fotolibro. Me interesa repensar al autor sujeto, no como fundamento, sino de qué forma se presenta en el orden del discurso; dejar de pensarlo como esencial y sustancial, sino como *autor relacional o vincular*.

Autobiografía

La autobiografía y los trabajos autorreferenciales son formas discursivas de mucha recurrencia en la actualidad. El autor, el narrador y protagonista es una trinidad (Gausch, 2009: 17) productiva de la autobiografía por excelencia en los fotolibros. El concepto del «imperio del Autor» que Barthes (1987 [1968]) utiliza con la literatura, goza de buena salud en los fotolibros. Hay una pulsión por dejar huellas, desde la intimidad, en búsqueda de una trascendencia (Gausch, 2009).

En *Cicatrices* tomo dos conceptos literarios. El giro semiótico lingüístico de los 70, que se da a partir de la *muerte del autor*, en relación con el giro subjetivo de los 90 con *las escritura del yo*. Me propongo que convivan en tensión estas dos posturas dentro de mi trabajo. Por un lado uso la *borradura del autor* para contextualizar conceptualmente la producción y elaboración a partir de las relaciones y vínculos. Por otro lado, me valgo del concepto del relato subjetivo en cuanto a la propuesta formal, estética, estructural y forma narrativa del ensayo de la autobiografía.

En tiempos de abandono de los grandes relatos, en un contexto de pérdida de fundamentos y certezas (Lyotard, 1987), la autorreferencia facilita contar historias biográficas, chiquitas y abarcables, desde la certeza de un *yo autor*. Los pequeños relatos personales, que en otros tiempos pertenecían a historias locales, regionalismos, a la privacidad y a la afección, pasan a ser el motor creativo de los artistas (Arfuch, 2002). La transformación de *uno mismo en objeto* de la cultura, la subjetivación y la autorreferencia está impregnada «en la producción mediática, artística y literaria» (Arfuch, 2002:20). La imagen fotográfica, en particular los retratos, es una herramienta que representa el devenir del sujeto en objeto de contemplación (Barthes, 2012 [1980]). La imagen personal y privada del sujeto tiene una trascendencia impersonal, pública, como

objeto artístico. Así, la imagen sujeto-objeto que presenta a la persona como espectro, es la herramienta fundamental para la irrupción de lo privado en lo público (Barthes, 2012 [1980]). La práctica artística presenta lo íntimo como expresión y corpus artístico. Es un catalizador social para empezar a hablar de temas que hasta finales del siglo pasado eran tapados y silenciados, y cualquier tipo de manifestación era censurada por el mismo núcleo familiar en el que sucedían. Podemos pensar esta manifestación de lo privado en lo público, como una toma de consciencia en que la vida íntima es un hecho político. Por esto considero que mi ensayo parte de la intimidad de un *microrrelato* para transformarse en una acción de relevancia social y política a través del arte.

El Otro

Somos personas constituidas por las relaciones, por los vínculos de amistades, familiares, laborales, y con uno mismo. Nada hay por fuera de esta red vincular. Una red viva que muta y se transforma. Levinas (1974) presenta al *Otro* como la experiencia de lo imposible. En la relación y experiencia *posible* del sujeto con el objeto, el objeto es moldeado y construido por el sujeto. El *Otro* de Levinas (1974) se presenta como aquello que no puedo modelar. En cuanto pudiese modelarlo, invadirlo, subyugarlo, controlarlo, dejaría de ser alteridad. La forma de violentar al otro y de convertirlo en objeto, es transformándolo y presentándolo como un dispositivo sin rostro. En un vínculo de aprehensión y sometimiento es el rostro el que resiste ante la violencia. La representación de la cara de una persona, la imagen de su rostro, es aquello que explicita la imposibilidad de la otredad. Es aquello desborda la relación sujeto objeto, y este desborde da cuenta de la otredad. Desde la fotografía considero que el rostro es el punto de encuentro, desde la imagen, con la alteridad. Las decisiones y acciones que tomo

sobre cómo mostrar ese rostro son muestra de mi propuesta, tanto estética como ética. Allí radica la responsabilidad y el desafío de mantener al *Otro* en esa experiencia de lo imposible de la alteridad.

El vínculo y la relación con el otro supone siempre una relación de poder. Derrida (1998) señala que *estar en el lugar* del otro es imposible y en esta imposibilidad se manifiesta la diferencia y el conflicto. Ahora bien, cuando no existe el conflicto en el vínculo con el otro, es síntoma de que una singularidad impone su necesidad. Dar cuenta de este conflicto es la mejor forma de considerar y de respetar la otredad. El conflicto no supone una relación desde la violencia. Sino por el contrario, si la relación con la alteridad se ejerce con violencia por parte de alguna de las singularidades, esta es una forma de rechazar las diferencias (Derrida, 1998: 100) y transformar la alteridad en objeto configurado desde *mi mismidad*. El Otro nos conforma desde el vínculo y al mismo tiempo nos excede. La presencia de este exceso da cuenta de lo inabarcable, de lo *infinito*, de lo imposible de la otredad.

Damarka, Federico y yo somos singularidades en un contexto de red vincular. Esta red nos da sentido, nos contiene ontológicamente, nos conforma como sujetos (Foucault, 1987) y nos vincula estéticamente.

La *estética relacional* (Bourriaud, 2016) muestra que el arte contemporáneo es una red de relaciones intersubjetivas, en la cual la presencia activa del otro es parte constitutiva de la elaboración. La expresión artística no da como resultado una obra material y estanca, para ser contemplada, sino que conforma un espacio que permite una dinámica de relaciones que crean sentido. Este sentido es fluctuante y surge del entrecruzamiento relacional del sujeto autor, sujeto espectador, sujeto histórico, etc. Desde la *estética relacional* podemos analizar la dinámica de todos los actores dentro

del mundo del arte. Según Bourriaud (2016) la parte más vital en el mundo del arte corresponde a nociones interactivas, sociales y relacionales. Las relaciones entre el artista, su obra, la circulación de la obra y la interacción con el espectador, las presenta como parte constitutiva de las obras (Bourriaud, 2016: 23). Hasta la modernidad la producción artística progresaba a través de enfrentamientos y conflictos. El arte contemporáneo se desarrolla a partir de relaciones entre unidades, alianzas e intercambio (Bourriaud, 2016: 55). Tomo la *estética relacional*, para pensar mi relación de elaboración con Federico y Damarka. A diferencia de Bourriaud, quien propone la estética relacional para repensar las relaciones entre las subjetividades a partir del momento en que la obra se presenta y circula, yo la uso como marco teórico y formal para *la etapa de producción y generación* del fotolibro, previo a su presentación y circulación. Me concentro en el proceso de creación de la obra como dispositivo relacional que provoca y administra un encuentro colectivo (Bourriaud, 2016: 55).

La elaboración intersubjetiva vincular me permite realizar una crítica conceptual a la autonomía del sujeto artístico y a su ego, desde un punto de vista teórico y también -fundamentalmente- desde un punto de vista práctico de creación artística. Esta crítica me empuja a encontrarme con el otro para la constitución de la obra misma. Así, en mi investigación pienso al autor, no como un creador autónomo, sino como un entramado interrelacional, dentro un momento histórico autoral post autónomo. Mi propuesta autoral desde lo formal es crear las condiciones de intercambio, en un contexto relacional regido por la amistad, tomando el vínculo como materia prima del trabajo, como taller y como dispositivo para la realización artística (Bourriaud, 2016: 41).

El otro es fundamental para entablar el diálogo, *siendo y haciéndome* en un constante devenir de una red relacional, desde la imposibilidad de la experiencia del Otro.

De esta forma, entiendo el gesto cultural de producir obra, no como un hecho solipsista y autónomo, sino como una pulsión, como un *deseo*¹⁶ de diálogo y como hecho fundamental que me conforma, conforma la realidad, conforma al otro, a partir del intercambio, la comunicación y las imágenes.

Cuerpos, familia, dispositivos y tabú

Somos los que somos, por estar conformados por distintos dispositivos que regulan nuestras conductas y nuestros cuerpos. En particular, la familia es uno de los dispositivos performativos de individualidades más arraigados de nuestra sociedad. La familia, pesada como institución de nuestro contexto biopolítico, es una tecnología social de poder que produce modos de subjetivación normalizados (Foucault, 1990). Los vínculos y relaciones entre estos sujetos familiares están controlados por el poder que opera a través del dispositivo tecnológico *Familia*, normalizando y naturalizando las conductas y acciones (Foucault, 1980 [1977]). Cualquier situación o evento anómalo que no responda a los cánones de expectativa social es tapado por el dispositivo familia. La falla será ocultada y transformada en tabú. Es un precio muy alto que pagan los individuos para mantener el *normal* funcionamiento del dispositivo familiar. Los tabúes dentro del dispositivo, son presentados como acciones y comportamientos que tienen la finalidad de *proteger como un anticuerpo* (Espósito: 2006) a la institución familiar frente a la tragedia. La dinámica del *de eso no se habla...* es activada por el dispositivo ante la vergüenza del señalamiento de una sociedad que no tolera fallas en sus tecnologías de producción de sujetos.

¹⁶ Levinas, E. *Humanismo del Otro Hombre*, Siglo XIX, 1974 p. 56 «El Deseo del Otro que vivimos en la más trivial experiencia social es el movimiento fundamental, la pura transportación la orientación absoluta, el sentido».

Entonces ¿de qué forma es posible rebelarse contra un dispositivo tan naturalizado como la familia? Las historias *anómalas* que se presentan en este trabajo, lejos de ser dóciles, se vuelven potencias políticas y nuevas formas de subjetividades (Preciado, 2008: 288). Frente a la falla del dispositivo, que genera subjetividades que dañan, la visibilización de las historias anómalas son las acciones políticas de los protagonistas del ensayo. Son anómalas porque los protagonistas reaccionan y se comportan por fuera de lo que la sociedad espera que debe comportarse. Destruyen tabús y rompen con la protección institucional para mostrar las entrañas del dispositivo, y de esa forma repensarlo y deconstruirlo.

El evento interfamiliar de abuso y suicidio que relatan las historias del fotolibro es producido por individuos conformados también por la tecnología familiar que manifiesta de la forma más cruda sus fallas. El abuso de un abuelo a su nieta o el suicidio premeditado de un padre a los 20 años de su hijo, son anomalías del dispositivo familiares. Es decir, tanto víctimas y victimarios son subjetividades del mismo dispositivo. Ante el daño que les producen los victimarios, Federico y Damarka, como cuerpos biopolíticos (Preciado, 2008) reaccionan y se rebelan. Realizan una acción performática de visibilizar lo tapado, de dar luz a las sombras, poniendo el cuerpo en sus obras y poniendo el cuerpo en este ensayo. Visibilizar estos microrrelatos es una forma de *dinamitar* aspectos del poder social del dispositivo familiar. Sus cuerpos han sido afectados y desde la acción performática artística buscan cerrar la herida. No esperan superar el hecho trágico, pero al menos sí acomodarse para poder convivir con el recuerdo, con la marca, con la cicatriz.

CONCLUSIÓN

Con la elaboración práctica del fotolibro, y en conjunto con la investigación teórica, pude problematizar tres aspectos. Un aspecto conceptual, en relación a la forma de producción autoral desde una forma de trabajo colaborativo, que me facilitó profundizar artística y conceptualmente sobre el rol del autor, a partir del vínculo con mis colegas como alteridad creadora. Otro aspecto artístico-estético a partir de una propuesta en la que coexisten y se relacionan distintos medios expresivos dentro del fotolibro. Y además un aspecto político-social donde las historias que parten de experiencias personales dan cuenta de una conflictividad social.

Además, mi investigación y el proceso de elaboración del fotolibro pude hacer una articulación teórica-práctica entre, por un lado, conceptos y categorías de la crítica literaria de la década del 60, de pensadores europeos como Barthes y Foucault, y por otro lado las experiencias contemporáneas de los colectivos fotográficos argentinos. Me permito poner en relación estos dos marcos transdisciplinarios, tomando sus múltiples contrastes y tensiones (práctico-teórico, contemporáneo-década del 60, argentino-europeo, fotografía-literatura), por el punto de encuentro que considero presentan ambas disciplinas: la crítica a la función autoral. Es decir, por un lado tomo categorías de la crítica literaria del giro semiótico de los años setenta para pensar la producción del fotolibro. Por otro lado, uso algunos aspectos propios de las prácticas fotográficas colectivas documentales regionales contemporáneas. Y por otro, me valgo del aspecto formal de relatos propios del giro subjetivo presentes en la literatura argentina y en los fotolibros contemporáneos. Entonces, tomando la tensión entre la propuesta del giro lingüístico de mitad de siglo y la contestación del giro subjetivo de los noventa, encuentro una posible síntesis en la elaboración colaborativa autoral a través de la

fotografía. Si bien exploro para mi investigación y marco conceptual las críticas al rol del autor, tanto desde la teoría como desde la práctica, lo hago desde mi trabajo que lo considero fotográfico-autoral. Es decir, no niego la existencia del autor sino que la pienso como una función relacional para explorar la elaboración artística autorial y *transindividual*. Federico, Damarka y yo no formamos un colectivo. Ellos tienen una historia personal que la pusieron a disposición del proyecto a partir de mi propuesta formal y estética para el desarrollo del relato y los contenidos de las historias. Cada experiencia creativa tuvo sus propias particularidades, complejizando y enriqueciendo aún más mi trabajo e investigación. Mi desafío fue relacionarme con cada uno de ellos y con cada una de sus historias, y relacionar ambas historias dentro del fotolibro *Cicatrices*.

Mi propuesta estética parte de la fotografía, puesta en relación con distintos elementos expresivos, la imagen de objetos, literatura, intervención plástica de material de archivos y la elaboración de imágenes fotográficas. Es decir, en un punto hago una propuesta *transdisciplinaria*. Exploro las tensiones, los contrastes, los diálogos y la convivencia de todos estos elementos de distintas disciplinas, sin dejar de proponer un mismo corpus de sentido, respetando los aspectos formales y aprovechando la flexibilidad del fotolibro como marco expresivo.

En cuanto a la relevancia social, el desafío de este trabajo fue dar cuenta de una problemática a partir de historias particulares, articulando lo doméstico con lo público. En este sentido, considero que la selección que hice de las historias, la predisposición de los protagonistas y la inspiración de muchos trabajos que cito en este escrito me dieron los elementos necesarios para lograr este nexo.

Hago todas estas consideraciones con respecto a la *cocina* de elaboración porque considero que todo resultado artístico es propio del proceso que lo gestó. El camino de

elaboración de mi propuesta dio como resultado este fotolibro, *Cicatrices*, completamente distinto del que hubiese logrado por el camino tradicional de la autorreferencialidad. Esta propuesta de elaboración artística conjunta la realicé en beneficio del discurso que desarrollo. Con Federico y Damarka, gracias a la disposición de poner en juego sus historias, compartiendo este proceso plural, logramos una dimensión que ellos no habían explorado sobre sus propias temáticas. Y en cuanto a mi experiencia individual considero que la distancia con las historias ajenas me permitió un abordaje que eludió taras personales. Con la elaboración de mi trabajo estoy convencido de la riqueza de explorar procesos y prácticas más allá de la autorreferencialidad de los autores individuales, y valerse de distintas teorías y disciplinas para producir por fuera de los cánones actuales de moda, pero sin dejar de mantener un diálogo con nuestro tiempo, nuestra región, nuestra sociedad y nuestra práctica fotográfica.

Dicho todo esto considero que, a partir del proceso autoral de intercambio, en el marco de mi propuesta estética formal de combinar distintos elementos expresivos, y buscando que convivan dos historias íntimas de relevancia social, puedo concluir que *lo relacional como fundamento creativo es el corazón de mi proyecto*.

Cicatrices es el producto de relaciones entre personas, relaciones entre imágenes de distintos registros, relaciones de distintas disciplinas, relaciones entre distintas historias, relación entre lo privado y lo público, e incluso la relación entre este texto académico y el fotolibro artístico. Todas estas relaciones las exploré y las llevé al límite, con la intención de formar una unidad en la propuesta.

ANEXO

Registro de los encuentros

Encuentros con Damarka, trabajando el archivo



Encuentros con Federico, armando las puestas.



Reunido con el Tutor Javier Gramuglia



Encuentros con los protagonistas y Florencia Blanco en el Taller del TFI



BIBLIOGRAFÍA

Textos

- Arfuch, Leonor (2002): *El Espacio Biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires. FCE
- Barther, Roland (1968): *La muerte del autor en El susurro del Lenguaje*. Tr. C. Fernández Medrano. Barcelona, Paidós, 1987.
- _____,(1980): *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Buenos Aires, Paidós, 2012.
- Benjamin, Walter (1940): *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Tr Bolívar Echeverría. México, UACM, Ítaca, 2008.
- Brea, José Luis (2003): *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, CENDEAC.
- Bourriaud, Nicolas (2006): *Estética Relacional*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, Nicolas (2009): *Radicante*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Cruz Vélez, Danilo. (1970): *Filosofía sin supuestos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Derrida, Jacques (2008) *De la gramatología*, Madrid, Siglo XXI
- _____,(1998): *Políticas de la amistad*, Madrid, Trotta
- Espósito, Roberto (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Fontcuberta, Joan (2011): *El Beso de Judas*. Barcelona, Gustavo Gili.
- _____,(2015): *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Foucault, Michel Foucault, Michel (1969): *¿Qué es un autor?*. Tr Silvio Matoni, Córdoba y Buenos Aires, Ediciones literales y El cuenco de Plata, 2010.
- _____,(1977). *Microfísica del poder*: Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Madrid, La Piqueta, 1980.
- _____,(1987). *La Hermenéutica del sujeto*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Madrid, La Piqueta.
- _____,(1990): *Tecnologías del yo y otros afines*. Barcelona, Paidós.
- Freund, Gisèle. (1974): *La fotografía como documento social*. Tr Josep Elias, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- Gausch, Anna María (2009): *Autobiografías Visuales. Del archivo al índice*. Madrid, Siruela.
- Giunta, Andrea (2014): *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?*. Buenos Aires, Fundación arteBA.
- Godoy, Juan Carlos y Paz García, Pamela (2020): *Salud mental, pandemia y políticas públicas*. Córdoba, IIPSI, 2021.
- Levinas, Emmanuel (1974): *Humanismo del otro hombre*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Liotard, Jean Fracois (1987): *La condición postmoderna*. Madrid, Cátedra.
- Pestarino, Julieta (2019): *Apariciones del grupo fotográfico La Carpeta de los Diez en los últimos quince años del mercado del arte en Buenos Aires*. H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte, n.o 4: 165-182.
- Pérez Fernández, Silvia (2007): *Prácticas alternativas en fotografía*. Buenos Aires, 1996-2006, en Susana Sel (compiladora): *Cine y fotografía como intervención política*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- _____,(2009): *Del amateurismo al mercado: la fotografía argentina en tiempos de globalización. Un estudio de caso*. Congreso RAM VIII Reunión de Antropología del MERCOSUR.
- _____,(2011): *Apuntes sobre fotografía argentina a fin de siglo: hacia la construcción de un*

- mercado, en Silvia Pérez Fernández y Cora Gamarnik: Artículos de Investigación sobre fotografía. Ediciones CMDF, Montevideo, Uruguay, 2011
- _____,(2020): *Imágenes Latentes: fotografía argentina de los ochenta*, Buenos Aires, La Minga.
- Preciado, Paul B (2006).: *Testo yonqui*. Barcelona, Anagrama
- Sontag, Susan (1973): *On photography*. Traducción propia. New York, Rosettabooks (2005)
- Vilches, Lorenzo. (2011): *La lectura de la imagen: Prensa, cine y televisión*. Barcelona, Paidós.
- _____,(1987): *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós
- Voza, Pasquale. (2 de octubre de 2021). *Gramsci: intelectuales, intelectuales orgánicos e intelectuales tradicionales*, en El Porteño.
<https://elporteno.cl/gramsci-intelectuales-intelectuales-organicos-e-intelectuales-tradicionales/#more-22596>
- Zuviria Facundo. (2019). *Mundo Propio: Fotografía moderna Argentina (1927-1962)*. Buenos Aires, Malba

Fotolibros

- Borsani Verónica; Fernández Loiza, Luzía; Marinaro, Paula; Ritta, Loreley (2018). *No somos lo que esperás*. Buenos Aires, Sub Editorial.
- Brodsky, Marcelo (1997). *Buena Memoria*. Buenos Aires, La Marca.
- _____,(2008). *Correspondencias Visuales*. Buenos Aires, La Marca.
- Carrera, Eduardo. (2008): *Salud*. Buenos Aires, La luminosa.
- Gramuglia, Javier. (2021): *Clara Mabel*. Buenos Aires. edición: Javier Gramuglia
- Longoni, Eduardo (2021): *Duermevela*. Buenos Aires, Artexarte.
- Porter, Santiago (2007): *La Ausencia*. Buenos Aires, Dilan editores.
- Ulanovsky, Inés (2020): *Las fotos*. Buenos Aires, Paisanita.

Artículos periodísticos sociales

- <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2020/4/statement-ed-phumzile-violence-against-women-during-pandemic>
- <https://www.unicef.org/lac/comunicados-prensa/la-pandemia-incremento-la-violencia-contralos-ninos-y-ninas-en-america-latina-y-el-caribe>