

Cuaderno 59

Año 17
Número 59
Septiembre
2016

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo

Alejandra Niedermaier: Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbeta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras.

UNIVERSITÉ
PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

INTER + RETINA
Ateliers d'Édition & Théoriques sur les Images Nouvelles & Anciennes

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno nº 59

François Soulages. (Retina Internacional - Universidad Paris 8)
Alejandro Erbetta. (Retina Internacional - Universidad Paris 8)
Alejandra Niedermaier. (DC -UP)

Comité Editorial

Lucia Acar. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Gonzalo Javier Alarcón Vital. Universidad Autónoma Metropolitana. México.
Mercedes Alfonsín. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Fernando Alberto Alvarez Romero. Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.
Gonzalo Aranda Toro. Universidad Santo Tomás. Chile.
Christian Atance. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Mónica Balabani. Universidad de Palermo. Argentina.
Alberto Beckers Argomedo. Universidad Santo Tomás. Chile.
Renato Antonio Bertao. Universidade Positivo. Brasil.
Allan Castelnuovo. Market Research Society. Reino Unido.
Jorge Manuel Castro Falero. Universidad de la Empresa. Uruguay.
Raúl Castro Zuñeda. Universidad de Palermo. Argentina.
Mario Rubén Dorochesi Fernandois. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.
Adriana Inés Echeverría. Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.
Jimena Mariana García Ascolani. Universidad Iberoamericana. Paraguay.
Marcelo Ghio. Instituto San Ignacio. Perú.
Clara Lucia Grisales Montoya. Academia Superior de Artes. Colombia.
Haenz Gutiérrez Quintana. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.
José Korn Bruzzone. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.
Zulema Marzorati. Universidad de Buenos Aires. Argentina.
Denisse Morales. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Universidad de Palermo

Rector

Ricardo Popovsky

Facultad de Diseño y Comunicación

Decano
Oscar Echevarría

Secretario Académico

Jorge Gaitto

Nora Angélica Morales Zaragosa. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Candelaria Moreno de las Casas. Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano. Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

Guido Olivares Salinas. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Ana Beatriz Pereira de Andrade. UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.

Fernando Rolando. Universidad de Palermo. Argentina.

Alexandre Santos de Oliveira. Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

Carlos Roberto Soto. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Patricia Torres Sánchez. Tecnológico de Monterrey. México.

Viviana Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Elisabet Taddei. Universidad de Palermo. Argentina.

Comité de Arbitraje

Luis Ahumada Hinostraza. Universidad Santo Tomás. Chile.

Débora Belmes. Universidad de Palermo. Argentina.

Marcelo Bianchi Bustos. Universidad de Palermo. Argentina.

Aarón José Caballero Quiroz. Universidad Autónoma Metropolitana. México.

Sandra Milena Castaño Rico. Universidad de Medellín. Colombia.

Roberto Céspedes. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Cosentino. Universidad de Palermo. Argentina.

Ricardo Chelle Vargas. Universidad ORT. Uruguay.

José María Doldán. Universidad de Palermo. Argentina.

Susana Dueñas. Universidad Champagnat. Argentina.

Pablo Fontana. Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

Sandra Virginia Gómez Mañón. Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

Jorge Manuel Iturbe Bermejo. Universidad La Salle. México.

Denise Jorge Trindade. Universidade Estácio de Sá. Brasil.
Mauren Leni de Roque. Universidade Católica De Santos. Brasil.

María Patricia Lopera Calle. Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

Gloria Mercedes Múnera Álvarez. Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

Eduardo Naranjo Castillo. Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

Miguel Alfonso Olivares Olivares. Universidad de Valparaíso. Chile.

Julio Enrique Putalláz. Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

Carlos Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

Carlos Torres de la Torre. Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

Ignacio Urbina Polo. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

Verónica Beatriz Viedma Paoli. Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

Ricardo José Viveros Báez. Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
Septiembre 2016.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

www.palermo.edu/dyc > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.

Cuaderno 59

Año 17
Número 59
Septiembre
2016

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo

Alejandra Niedermaier: Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Bernardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras.

UNIVERSITÉ
PARIS 8
VINCENNES-SAINT-DENIS

INTER + RETINA
Ateliers d'Édition & Théoriques sur les Images Nouvelles & Anciennes

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.
Universidad de Palermo. Buenos Aires.
Septiembre 2016.

La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo

Prólogo

Alejandra Niedermaier.....pp. 11-22

Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción)

François Soulages.....pp. 23-44

Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta

Eric Bonnet.....pp. 44-55

Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte

María Aurelia Di Bernardino.....pp. 57-65

La experiencia migratoria como posibilidad de creación

Alejandro Erbetta.....pp. 67-75

En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta

Raquel Fonseca.....pp. 77-84

Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror

Denise Labraga.....pp. 85-95

La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo

Alejandra Niedermaier.....pp. 97-108

Hijo de la migración

Pedro San Ginés Aguilar.....pp. 109-119

Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual

Silvia Solas.....pp. 121-132

Las fronteras y el ida-vuelta

François Soulages.....pp. 133-146

Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras

Joaquim Viana.....pp. 147-150

Publicaciones del CEDyC.....pp. 151-169

Síntesis de las instrucciones para autores.....p. 170

Resumen: El presente cuaderno resulta de las disquisiciones surgidas durante el coloquio internacional “Fronteras & Migraciones” convocado por Retina Internacional que se realizara en la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los ensayos comprendidos en esta compilación se adentran en el análisis de los fenómenos originados en torno a un amplio concepto de frontera y a las características particulares de las migraciones. Confluyen así ideas y ópticas sobre su impacto en la subjetividad y sobre cómo la experiencia estética se hace cargo de interrogar, de revelar los pliegues y los intersticios de las distintas manifestaciones asociadas.

Palabras clave: Fronteras - migraciones - subjetividad - experiencia estética - fotografía - cine - video.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 21-22]

(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en lenguajes artísticos combinados (UNA). Coordinadora académica de la Escuela Motivarte, docente del Posgrado de Lenguajes artísticos combinados de la UNA y de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

El 28 de noviembre del año 2014 la Facultad de Diseño y Comunicación tuvo el placer de albergar a los distintos disertantes que participaron del Coloquio Internacional “Fronteras & Migraciones” convocado por Retina Internacional.

Retina Internacional se dedica a la investigación de imágenes contemporáneas e históricas. Es fundada y liderada por François Soulages. Soulages es filósofo y teórico de la fotografía, catedrático en la Universidad París 8, en el Instituto Nacional de Historia del Arte (París) y profesor invitado de otras universidades. Es, entre otros, el autor de un libro de consulta permanente que se ha editado en la Argentina bajo el nombre de *Estética de la fotografía*. Dirige también colecciones que tienen relación con la imagen en las editoriales Klincksieck y L’Harmattan. A su vez, Alejandro Erbetta, fotógrafo, docente y doctorando en Artes de la misma universidad, lidera la sección Argentina de esta organización.

En líneas generales Retina Internacional se ha dedicado en los últimos años al concepto polisémico de “fronteras”. En principio este concepto implica una idea de fenómeno social

creado por la humanidad. Contiene además dos movimientos dialécticamente opuestos: por un lado, fuerzas de cohesión, pero, también, de fisión social. Asimismo, la frontera considerada en el sentido de linde –que puede ser entendido como límite pero también como puente– entre las distintas artes, en sus múltiples implicancias, entre las que se destacan el conocimiento y la experiencia estética, entre otros.

El término “fronteras” fue abordado además como espacio liminar entre arte y ciencia, como oportunidad por parte de los productores de realizar múltiples migraciones temáticas y técnicas, y como perspectiva de la práctica relacional y en red en las combinaciones entre distintos lenguajes.

Así, con la participación de pensadores procedentes de Francia, España y Brasil sumados a teóricos de la fotografía de la Argentina, se llevó a cabo esta jornada de reflexión, de la cual este cuaderno da cuenta.

Las conferencias giraron en torno al modo en que el arte –en especial la fotografía– se hizo y se hace cargo a modo de huella, traza, relato y poética de diferentes sucesos geopolíticos entre los que se encuentran las migraciones, fenómeno que atraviesa el panorama pasado y presente mundial. A lo largo del siglo XX, y ya en el XXI, las migraciones han adquirido cierta vertiginosidad que desterritorializa a los espacios-nación. En este sentido, Arjun Appadurai distingue un nuevo espacio global al que caracteriza como rizomático en tanto heterogéneo y transnacional (2001, p. 21).

A propósito, **François Soulages** en su ensayo introductorio diagnostica que las fronteras prohíben a veces la universalidad en vista de cierto fenómeno de hibridez contemporánea que, paradójicamente, plantea la uniformidad y lo comunal al mismo tiempo. Agrega que, a partir del acoplamiento de los mundos múltiples, la globalización produce una crisis de la universalidad, entendida ésta como la humanidad, la igualdad y la capacidad de pensar. Los diferentes conferenciantes examinaron los vínculos entre los distintos grupos humanos como así también sus movimientos, como parte de varios procesos interconectados. Emergieron así las palabras construcción y reconstrucción en tanto posibilidad de constitución de nuevas identidades que trabajen la relación con el Otro en el marco de los conceptos fronterizos de inclusión/exclusión. Como afirma Appadurai, es importante considerar que las diferentes culturas son aquellas que sientan las bases de un reconocimiento de las distintas identidades y de las diversidades lingüísticas y étnicas.

En el contexto del estudio de los movimientos diaspóricos globales aparecen distintos acontecimientos causantes que conllevan los sustantivos esperanza y su par binario, desaliento y desconsuelo, entre otros. Los vocablos ida-vuelta (aller-retour) se encuentran, explícita o implícitamente, en cada exploración en tanto núcleo para comprender la identidad, las relaciones y tensiones de los distintos fenómenos examinados.

Se generó así un intercambio de análisis a partir de la experiencia estética –en tanto mediadora de una mirada y de un diálogo con el presente y el futuro de estos sucesos– y en virtud de su capacidad de revelar los pliegues, los intersticios y las hendiduras.

Justamente encontraremos en el texto introductorio de **François Soulages** la idea de que las obras que trabajan la problemática de fronteras y de migraciones, idas-vueltas, se confrontan en lo geoartístico y lo geopolítico ya que son su consecuencia y su expresión. Y agrega: “El arte no está aislado: la expansión de lo geoeconómico y de lo geopolítico produce lo geoartístico y lo geoestético”.

De este modo, las temáticas abordadas giraron en torno a la idea de sujeto, lo que incluye también la figura del sujeto enunciador. Un sujeto cuya individualidad se encuentra atravesada por una trama social y cultural. El ya mencionado Appadurai sostiene que la imaginación es un constitutivo de la subjetividad actual. Por eso los artistas visuales mencionados en cada uno de los ensayos trabajan, a partir de la imaginación, el espacio de disputas y negociaciones simbólicas entre lo global y la propia identidad individual y social. Se mueven entonces dentro, fuera y alrededor de los espacios locales, regionales y globales. Sus imágenes muestran un deseo de perturbar, de inquietar y de mostrar vacíos y fisuras. La fotografía –como práctica discursiva– permite indagar sobre la elección de los modos de enunciación. A propósito, es interesante la coincidencia entre las ideas del filósofo contemporáneo Boris Groys y lo desarrollado entre la década del 70 y la del 90 por el pensador argentino Carlos Cullen (1987, p. 15): ambos proponen que la cuestión del sujeto no se diluya en un discurso de no subjetividad sino que ese mismo discurso incorpore otras subjetividades. Cullen considera la existencia de una relación dialéctica en la que aparecen las operaciones de marcar y borrar las rúbricas espaciales y temporales. En este sentido resulta oportuna la siguiente estrofa de Jorge Luis Borges:

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años, puebla con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara¹.

Por eso, la fotografía, con su valor de síntesis y su capacidad de prenderse, sujetarse, agarrarse del receptor, es un lenguaje que puede cristalizar tanto la imaginación del productor como la de un imaginario en el receptor. En estos textos visuales se encuentra una coincidencia entre lo subjetivo y lo objetivo, entre lo interno y lo externo, entre lo sensible y lo inteligible.

Como síntesis de lo esbozado podemos acordar con la siguiente consideración de Boris Groys: “El campo del arte representa y expande la noción de sociedad, porque incluye no sólo a los vivos sino también a los muertos e incluso a los que todavía no nacieron” (2014, p. 19).

Casualmente en el momento de escribir este prólogo, a su compiladora le recomendaron ver la película *Nostalgias de la luz* (2010) de Patricio Guzmán². Habitan en esta película varios conceptos de frontera, de idas-vueltas.

Este documental describe, por un lado, el trabajo que realizan los astrónomos en el desierto de Atacama, a tres mil metros de altura, cuyo cielo se ha convertido en uno de los mejores observatorios astronómicos del mundo y, por otro, narra la experiencia de búsqueda de los familiares de asesinados durante la dictadura militar en Chile y cuyos cadáveres fueron arrojados en esa zona. A causa de las características de sequedad y salinidad del suelo los restos humanos son preservados casi intactos, momificando los cadáveres. Con una presentación magnífica, con cualidades estéticas místicas y míticas del desierto de Atacama y de su atmósfera estelar, se halla en primer término un tratamiento del espacio liminar entre el pasado y el futuro. A través del estudio de las variables astronómicas,

arqueológicas y antropológicas del tiempo y del espacio se menciona al presente como frontera, como delgada línea. Desde el punto de vista visual –experiencias y visualidades, exactamente de lo que trata esta compilación– es un excelente enlace entre la imagen fija y la imagen en movimiento, dando cuenta del componente molecular fotográfico que habita en la última, también a modo de ida-vuelta y sin fronteras en este caso.

En torno a las idas-vueltas, aparece también el relato del astrónomo joven nacido en Alemania que se caracteriza como “hijo del exilio, hijo de ninguna parte” aludiendo a que su nacimiento en ese país se debió a que la madre tuvo que exiliarse a causa de la mencionada dictadura militar. Al respecto, **Soulages** manifiesta:

Pero el ida-vuelta y la movilidad son acompañados siempre, en un momento o en otro, del deseo de inmovilidad, del deseo de suspensión de esta movilidad, de que esta suspensión se mantenga en suspenso: pasamos de la hazaña a la estatua, del cine –arte del movimiento– a la fotografía –arte de la imagen fija–, del jadeo a la lactancia, del don de las lenguas a la lengua materna. Se desea la vuelta.

A propósito, otra escena de la película habla del deseo de una vuelta: la de la mujer de 70 años que quiere usar el telescopio (filmado con todo detalle como objeto precioso y excepcional) para mirar hacia dentro de la tierra en lugar del cielo; hacia dentro de la tierra para encontrar los restos de su hermano desaparecido.

La estética de *Nostalgiyas de la luz* trabaja sobre la transparencia, la del cielo, pero también la que posibilita la luz. Una visión traslúcida atravesada por capas de polvo provenientes tanto de las estrellas como de la arena y que, en su vuelo, unen lo macro y lo micro. El mosaico/archivo/muro con las fotos y las fechas correspondientes a los desaparecidos se puede vislumbrar a través de juegos de luz. En algunas escenas se aprecia una sobreimpresión estelar y también la utilización de diferentes elementos como canicas, telescopios, momias y galaxias que entrelazan su poética. La sensación es de una hipérbola filosófica, característica que, de algún modo, se aprecia también en toda esta compilación.

Soulages sostiene que la estética del ida y vuelta es existencial y se detiene en la acción de fotografiar:

(...) por lo que hace soñar, cuando trabaja nuestra ensoñación y nuestro inconsciente, cuando habita nuestra imaginación y nuestro imaginario y cuando se encuentra en el *continuum* de lo visible, un agujero negro brillante que nos hace cambiar a otro espacio y en otro tiempo y que, a veces nos confronta con la alteridad.

A partir de este pensamiento, podríamos detenernos unas líneas en considerar al gesto productor, el de la *poiesis*, en donde el realizador pone en juego distintos mecanismos de construcción de sentido para reflexionar sobre diversos tópicos: lo público, lo privado, lo psicológico, lo político, lo histórico y lo contemporáneo. El sentido es actualizado a través de los recorridos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado (lo simbólico se desarrolla al articular la experiencia de apropiación del mundo con el conflicto que produce

la confrontación con lo real). Comencemos entonces por el gesto del encuadre fotográfico: hallamos en él una dialéctica entre atracción y retracción; el productor se ve atraído a incluir cierto fragmento en su cámara y a descartar otro. A propósito, Sebastião Salgado –fotógrafo analizado por **Alejandro Erbetta**– declara que cuando aprieta el disparador se entrega íntegramente a ese gesto, que caracteriza de mágico e individual (p. 56). En el caso de la película analizada, los fragmentos están reunidos a partir de una dialéctica extática que trabaja lo uno en lo múltiple, en lo inconmensurable. Así cada elección de forma, color y soporte, entre otras, conforman el gesto de construcción de sentido que abordará las tensiones biopolíticas y geoartísticas entre imagen y registro, imagen y subjetividad, imagen y memoria, imagen y narración. El gesto implica el acto demarcado por el deseo del productor.

Por su parte, **Eric Bonnet** se refiere a un tópico que se encuentra en el título de esta recopilación: la experiencia. La experiencia integra el par inteligible/sensible y, epistemológicamente, se encuentra ligada a la percepción y a la sensación. A propósito, Francis Bacon sostenía que la experiencia es no sólo el punto de partida del conocimiento, sino su fundamento último. Immanuel Kant, al igual que los pensadores empiristas, consideraba que la experiencia constituye el inicio del conocimiento. Giorgio Agamben asocia la etapa de la infancia del ser humano con lo prelingüístico, planteando además que “el lenguaje es el lugar donde la experiencia debe volverse verdad” (2007, p. 70). En este sentido resulta oportuno el siguiente pensamiento de Lev Vygotski: “Cuanto más rica sea la experiencia humana, tanto mayor será el material del que dispone esa imaginación”. (en Niedermaier, 2015, p. 190). De este modo, a través de los diversos lenguajes (dispositivos), se establece un interjuego de condensaciones y de desplazamientos que derivan en la noción de experiencia subjetiva. Decir, exponer, señalar en cualquier dispositivo, en tanto práctica, no es solamente expresar un pensamiento, implica un modo de revelación que nos devuelve a la experiencia.

Jacques Rancière también une los términos enunciación y experiencia al establecer lazos entre estética y política. La política refiere a modos de subjetivación al recurrir a actos y formas de enunciación en un campo de experiencia. Profundiza esta idea al afirmar que la política consiste en introducir sujetos y objetos nuevos, en tornar visible lo que hasta el momento resultaba imperceptible para configurar así un nuevo reparto de lo sensible³. Así, **Bonnet**, a través de autores como Édouard Glissant y de Nicolas Bourriaud y su libro *Radicante*, trabaja los lazos que giran alrededor de los temas identitarios y que hacen al ida-vuelta. Bourriaud expone en ese texto una preocupación que aparece en varios de los autores de esta compilación; se trata de alertar sobre la mirada multiculturalista que puede llegar a borrar los elementos auténticos. En su análisis sobre la posmodernidad, este teórico declara que “la escena posmoderna vuelve a representar incesantemente el hiato entre el colono y el colonizado, entre el amo y el esclavo, inmóvil en esa frontera que constituye su objeto de estudio (...)” (2009, p. 13). En un intento aperturista e integrador, **Bonnet** propone: “Salir de la identidad raíz nos permite entrar en la criollización del mundo y en la ‘identidad-relación’. El acto poético permite esa puesta de relación con el mundo (...)”. A partir de estos pensamientos analiza el gesto creador de Wifredo Lam y de Ana Mendieta.

Desde la voluntad de considerar a las fronteras como puertas, **Aurelia Di Bernardino** analiza los lindes entre ciencia y arte. Realiza un recorrido por distintas figuras mostrando sus

concepciones y dichos. Interesante es detenerse en William James, filósofo estadounidense y hermano del escritor Henry James, al que Aurelia cita. James sostenía: “El objetivo del conocimiento es despojar al mundo de su extrañeza y hacernos sentir más cómodos en él”. Podríamos pensar en la extrañeza que produce el “otro” desconocido y que, abrir una puerta signifique, tal vez, una oportunidad de conocerlo.

Implica, al mismo tiempo, atender Lo Uno y Lo Múltiple en virtud de las variadas inscripciones individuales y sociales. Al respecto, Néstor García Canclini indica:

Conocer al otro, en cambio, tratar con la diversidad de imágenes y elaboraciones simbólicas en que se representa, obliga a ocuparse de su diferencia y a hacerse preguntas sobre la posibilidad de universalizar las miradas diversas que nos dirigimos. (...) Se advierte con mayor evidencia la complejidad de articular lo diverso y las asimetrías de la interculturalidad (2007, p. 42).

Di Bernardino enfatiza así en el concepto de umbral, de umbral liminar y puente que invita a conocer “las casas de los otros” con todo lo que el término casa implica. Al respecto, Hannah Arendt desarrolla el concepto de “mentalidad ampliada” a partir del cual sugiere que “nuestra sensibilidad parece necesitar la imaginación, no sólo como auxilio para el conocimiento, sino también para reconocer la identidad en la diversidad” (2005, p. 51).

En este entrelazamiento de los textos y los pensamientos cabe destacar que **Soulages** indica al respecto: “¿Y si la localización contemporánea fuera el correlato de una sensibilidad contemporánea centrada en la intersubjetividad y el reconocimiento de la alteridad?”

Realizando una intensa imbricación entre el tema que nos ocupa y el lenguaje fotográfico **Alejandro Erbetta** se ocupa, en primer lugar, de la serie “Éxodos” del fotógrafo brasileño Sebastião Salgado. Este proyecto, que desembocó en varias muestras y en un libro del mismo nombre, recorrió cuarenta países a lo largo de seis años. El mismo fotógrafo caracteriza la experiencia de las migraciones como “perturbadora” y hace hincapié en lo mismo que destaca **Joachim Viana** en su texto: el ida sin vuelta. **Erbetta** analiza no sólo las particulares cuestiones estéticas que hacen al ensayo de este fotógrafo sino también las condiciones de recepción.

Hace alusión así a la crítica de Roland Barthes a la exposición “The family of man”. Este gran proyecto del Museo de Arte Moderno de New York en 1955 fue organizado por el fotógrafo Edward Steichen y participaron 270 autores procedentes de 30 países totalizando más de 500 fotografías. El teórico francés se preguntaba si la diversidad que este proyecto pretendía mostrar no resultaba meramente formal en tanto se quedaba en la superficie de una identidad que finalmente “desactiva” los gestos del hombre (Barthes, 1957). En este caso, tal como se pregunta **Erbetta** con las fotos de Salgado, el gran desafío es cómo se interroga y cómo se muestra esa interrogación.

Así, en el análisis de Alejandro se pone en juego nuevamente la atención a lo Uno y a lo Múltiple. Edgar Morin sostiene al respecto:

(...) un tejido *complexus*: (lo que está tejido en conjunto) de constituyentes heterogéneos inseparablemente asociados: presenta la paradoja de lo uno y lo múltiple. Al mirar con más atención, la complejidad es, efectivamente, el

tejido de eventos, acciones, interacciones, retroacciones, determinaciones, azares, que constituyen nuestro mundo fenoménico (1994, p. 32-33).

Erbetta estudia también la obra de Adrian Paci. Interesante resulta detenerse en un still del video *Centre de détention provisoire* de 2007. Esta imagen ratifica la ya mencionada condición de componente molecular de la fotografía. Componente molecular como presencia en todas las artes visuales y que apela, además, a una síntesis metafórica de sentido. Paci trabaja directamente sobre la experiencia de incertidumbre de la escalerilla de un avión que, en realidad (salvo por las indicaciones recibidas), no sabemos adónde nos conduce. Si pensamos a la fotografía como una *poiesis* –entendida como el proceso de enunciación que parte de la individualidad del enunciador pero que está habitada además por el conjunto de condiciones presentes, desde lo filosófico y desde el ámbito sociopolítico y cultural, en el que está inmersa– el proyecto fotográfico del propio **Erbetta** llamado “Reprises” realiza –tal como él manifiesta como búsqueda– un diálogo entre la historia individual y la colectiva. Así la enunciación constituye el universo de lo estético-artístico ya que es donde el realizador pone en juego distintos elementos para construir significado.

Desde la experiencia personal **Raquel Fonseca** comienza su relato analizando los sueños que acompañan la idea de traslado. Narra asimismo como su ida-vuelta –a y desde París– se vio acompañada, mediatizada, sublimada y metaforizada por el lenguaje fotográfico.

Resulta de interés detenerse en algunas coincidencias que aparecen entre los ensayos y entre los sucesos relatados por los mismos escritos. Es el caso del fotógrafo citado por **Erbetta** y ya mencionado en este prólogo, Sebastião Salgado, nacido en Minas Gerais en 1944. En su libro de memorias, escrito en colaboración con Isabelle Francq, habla del golpe de estado de 1964, que instaló un régimen militar hasta 1985. Régimen militar al que hace referencia **Fonseca** en su ensayo. Salgado se suma a otro dicho de Raquel: “Francia era un lugar muy atractivo para nosotros los brasileños” (2014, p. 21).

Este fotógrafo hace referencia también a otra experiencia que aparece en esta compilación, fronteras que en el imaginario de cada inmigrante/emigrante se entrecruzan; en este sentido manifiesta que descubrir Ruanda fue como reencontrarse con su país, como si África fuera la otra mitad de Brasil (2014, p. 29).

Alude a su propia condición de inmigrante –descripción que roza algunos puntos del texto de **Pedro San Ginés**– al narrar que su esposa Lelia y él obtuvieron la nacionalidad francesa y que sus hijos nacieron en ese país produciéndose una dualidad entre padres e hijos que son inmigrantes y nativos respectivamente ya que él siente que nunca será un verdadero francés (2014, p. 91). Justamente **San Ginés** habla de identidades plurales.

Sobre las fronteras de lo representable se interroga **Denise Labraga** al reseñar la producción de algunos fotógrafos argentinos que, a modo de elaboración del proceso traumático que se originó a partir de la dictadura militar, realizaron imágenes que enlazan lo estético con la memoria. “Así, la mediación artística opera como puente hacia lo inexpresable” señala Denise mientras indaga sobre las condiciones de posibilidad de la representación y de la creación de un “referente imaginario”⁴.

Los avatares de cuatro fotógrafas de origen europeo y que inmigraron a Sudamérica son examinados por **Alejandra Niedermaier**. Es sumamente significativo el entrecruzamiento de las historias y estéticas de Grete Stern, Kati Horna, Gertrudis de Moses y Jeanne Man-

dello. Las una también haber sido introductoras en los países elegidos de nuevos modos de fotografiar.

Silvia Solas comienza su texto analizando la riqueza hermenéutica del término “fronteras”. A partir de este reconocimiento, se interna en las consideraciones estéticas del filósofo Maurice Merleau-Ponty, recurriendo al siguiente pensamiento de *Lo visible y lo invisible*: “La primera que interroga al mundo no es la filosofía sino la mirada”.

Se interna así en el concepto de borde —a través de Cézanne— pero también de una caracterización de la experiencia del hombre contemporáneo como azar, desorden, fracaso, oscuridad, contingencia y, al mismo tiempo, libertad. Ideas resumibles en el concepto de experiencia de frontera. A partir de esto se adentra en los lindes fronterizos entre el lenguaje visual y el verbal.

Cita al respecto a J. W. Mitchell:

La historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada lucha por la dominación entre signos pictóricos y signos lingüísticos, donde unos y otros reclaman para sí determinados derechos de propiedad sobre una ‘naturaleza’ a la que solamente ellos tendrían acceso.

Cabe recordar en este mismo sentido que José María Ramos Mejía⁵ reconocía, en su texto de 1899 *Las multitudes argentinas*, la importancia que tenían las imágenes sobre la multitud en tanto que los símbolos se tornan más significativos cuando aparecen configurados en imágenes. La fotografía, en función de su valor representacional y metonímico, desarrolló en los años de constitución de las naciones latinoamericanas un imaginario que favorecía la ilusión al estimular el contacto, lo vincular y lo fático.

Solas menciona más adelante la imagen y los “recovecos de la memoria”. Para ello cita algunas elucubraciones de John Berger con respecto al par binario: memoria y olvido. Si bien es cierta la frase de este autor sobre lo que sucede en la actualidad en cuanto a que la recolección de las imágenes contribuye “a la vez”⁶ a su olvido, si nos atenemos —como bien menciona Silvia— al acopio electrónico de imágenes que suele quedar arrumbado dentro del dispositivo; debemos destacar también, que el imaginario social se actualiza en un conjunto de diversas dimensiones, ya sean míticas, históricas, culturales y valorativas, que estructuran la visión en un lugar y momento determinado y conforman finalmente la historia de la imagen de cada colectivo. La imagen, en tanto práctica, supone una operación social en base a la impresión de sentidos. La fotografía posibilita pues la realización de un proceso hermenéutico de lo perceptible al tornar visible el instante pasado y su resplandor. Se trata de una variable que une lo disperso y lo discontinuo y, por tanto, viabiliza la comprensión de la estructura que subyace en distintos acontecimientos. En tal sentido, la imagen resulta continente y contenido de la memoria; en algunos casos, es conformadora de la memoria, las imágenes acompañan nuestros recuerdos; en otros, la memoria está plagada de ellas y nuestros recuerdos se conforman a través de imágenes. Esta frase de John Berger puede resultar sintetizadora: “Toda fotografía es un medio de transporte y la expresión de una ausencia”. (2002, p. 25)

La ya mencionada película *Nostalgias de la luz* explora dramáticamente estos temas en tanto cuestiona la posibilidad de olvido de lo acontecido en el país vecino durante la dic-

tadura militar. Así en una de las escenas se aprecia una metaimagen (la fotografía de uno de los asesinados sobre la arena del desierto y del que se habían encontrado restos óseos) que redundando metafóricamente la idea de la ausencia. El uso de las fotos en blanco y negro, que aluden directamente a la foto del documento de identidad y a la tradición del género documental, amalgamadas con los colores de las estrellas, constituye otro ida-vuelta de los recovecos de la memoria. El film finaliza con las palabras del propio Patricio Guzmán: “La memoria tiene fuerza de gravedad. Nos atrae”.

En el ensayo *Las fronteras y el ida-vuelta* **François Soulages** toma como base de reflexión de estos temas las producciones estéticas que se vieron en la Bienal de Estambul de 2013. Examina pues exhaustivamente el concepto de frontera como puente (al igual que otros ensayistas de esta compilación). Parte de la idea de que pensar es hacer puentes y a partir de esto deriva en las acciones de dialogar hasta llegar a la creación artística. A propósito de la actividad estética sugiere que la obra debe llegar a ser autónoma, es decir, reinterpretable por el receptor.

Hace referencia también al uso de la palabra en la manifestación conceptual artística deliberando –para que ésta pueda fluctuar sensiblemente entre las esferas pública y privada– si la misma debiera originarse dentro del vocabulario de la investigación social o si debiese repetir discursos públicos.

Joachim Viana se detiene a analizar el flujo migratorio clandestino haciendo especial hincapié en los trágicos acontecimientos de agosto-octubre de 2005, cuando varios inmigrantes subsaharianos acampados en las cercanías de los enclaves españoles de Melilla y Ceuta intentaron cruzar las fronteras de alta seguridad hacia el territorio europeo y fueron retenidos por los CETI (Centros de Estancia Temporal de Inmigrantes). Hace alusión a la exposición *Odysseia* del fotógrafo Antoine D’Agata. El título de la serie responde al exhaustivo relevamiento fotográfico y de video de la cotidianeidad de cinco migrantes provenientes de cinco países. Joachim en su escrito se ocupa de estas situaciones como idas sin vueltas. **Soulages** también se refiere a estos no retornos a los sitios de origen, mencionando la serie fotográfica “Errance” de Raymond Depardon y la serie “Reprises” de Alejandro Erbetta.

Una vez más podemos mencionar que los textos visuales contienen un “*Ethos* cultural”⁷, es decir una ética y una política de su momento, que convoca a su interpretación. Los fenómenos inmigratorios han sido tomados por fotógrafos internacionalmente reconocidos dentro del campo autoral, desde los comienzos de este lenguaje, así como por estudios y fotógrafos ligados a la cotidianeidad de distintas ciudades, provincias y países⁸.

Roland Barthes decía que la fotografía extiende un certificado de existencia. En muchas fotos, a este certificado se le adhiere un valor evocativo, un ejercicio de la memoria de los momentos transcurridos. Las imágenes reconstruyen en un rectángulo los fragmentos de lo vivido, impulsando a las siguientes generaciones a establecer correspondencias y deducciones. Una vez más, la fotografía es el resultado de una condensación de sentido. La densidad de sentido que hallamos en estas imágenes conlleva conceptos tales como exclusión, desarraigo, integración y pertenencia, entre tantos otros, y constituyen un imaginario basado en la conformación de una entidad en la diversidad.

Finalmente

Varios participantes mencionaron distintos textos de Jorge Luis Borges⁹, entre otros “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Sobre la posibilidad de bifurcación, **François Soulages** retrabaja el concepto tantas veces mencionado de “esto ha sido” de Roland Barthes. Considera entonces de que esta idea se amplía, se completa y se expande. Se pregunta, al mismo tiempo, si los diferentes emprendimientos autorales que interrogan la problemática de los grandes flujos parten de una estética de lo que queda tras la pérdida.

El mencionado fotógrafo Sebastião Salgado declara que sus fotos intentan mostrar “los síntomas de la disfunción de este mundo en el que participamos todos” (2014, p. 101). Tanto el coloquio como su compilación insisten en la necesidad de recuperar un gesto político, social y ético que se refleje en las producciones estéticas, en la experiencia artística de interrogar, reflexionar y profundizar sobre los aspectos del ida-vuelta.

Como conclusión, pero fundamentalmente como apertura, el coloquio planteó que el desafío es que la experiencia estética dialogue con la experiencia del mundo. Una estética que atienda al sujeto fragmentado, al sujeto que debe atravesar constantemente diversas fronteras.

Resta tan sólo una cordial invitación a su lectura.

Notas

1. Jorge Luis Borges. Fragmento del epílogo del libro *El hacedor*.
2. Director de cine chileno que en el momento del golpe de estado en 1974 se exilió en París.
3. Estos conceptos de Jacques Rancière se desprenden de los libros: *El desacuerdo*, *Política y Filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2011 y *El reparto de lo sensible*, Santiago de Chile, Lom Ediciones, 2009.
4. Este concepto es tomado a partir de las categorías que plantea François Soulages en su libro *Estética de la imagen*, p. 339: representación, ficción y referente imaginario.
5. José María Ramos Mejía (1842-1914) historiador, sociólogo y psiquiatra argentino. Escribió, entre otros, los siguientes libros: *La locura en la historia* (1895), *Las multitudes argentinas* (1899) y *Rosas y su tiempo* (1907).
6. Concepto utilizado por François Soulages en varios de sus textos para indicar variables que ocurren simultáneamente.
7. Eduardo Grüner menciona que la estética de un texto artístico está impregnado de la ética y la política de su momento histórico en la Introducción al texto de Michel Foucault, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto, 1995 p.11. Por su parte, Carlos Cullen considera que el *ethos* ubica éticamente lo social en *Reflexiones desde América*, Fundación Ross, Rosario, 1987, p. 19.
8. Se puede citar en el plano autoral estadounidense al fotógrafo Lewis Hine (1874-1940) y la clásica foto “El entrepuente” de Alfred Stieglitz (1864-1946). También al acompañamiento del fenómeno inmigratorio a este país que realizara el estudio Witcomb (1880-1970) como así también a la Sociedad de Fotógrafos Aficionados de la Argentina (1889-1926).

9. La relación de este autor argentino con diferentes lenguajes artísticos fue analizada en el Cuaderno nº 27 de esta Facultad.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Appadurai, A. (2001). *La modernidad desbordada*. Montevideo: Trilce-FCE.
- Arendt, H. (2005). *Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2007). “La grande famille des hommes” en AA.VV. Sougez Marie Loup (comp). *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra, pp. 534-535.
- Berger, J. y Mohr, J. (2002). *Un séptimo hombre*. Madrid: Huerga Fierro.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Canclini García, N. (2007). “Diferentes, desiguales o desconectados”, *Revista CIDOB d’Afers Internacionals* nº 66-67, pp. 113-133.
- Canclini García, N. (2008). *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Paidós.
- Cullen, C. (1987). *Reflexiones desde América*. Rosario: Fundación Ross.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Morin, E. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- Niedermaier, A. (2015) “Cuando me asalta el miedo” en Goyez Narváez Julio y Niedermaier Alejandra (comp.). *Pedagogías de la imagen*, Cuaderno nº 56 de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_publicacion.php?id_libro=545
- Salgado, S. y Francq, I. (2014). *De mi tierra a la tierra-Memorias*. Madrid: La Fábrica.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la imagen*. Buenos Aires: La marca.
- Sougez, M. L. (comp.) (2007). *Historia General de la Fotografía*. Madrid: Cátedra.

Bibliografía

- Didi Huberman, G. (2014). “Vuelta-revuelta, Eisenstein, el pensamiento dialéctico frente a las imágenes” en AA.VV, *Pensar con imágenes*, Universidad Nacional Tres de Febrero.
- Niedermaier, A. (2012). “El privilegio de la fotografía” en AA.VV, *Imágenes de la nación*, Biblioteca Nacional. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- Niedermaier, A. (2012). “La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy” en Niedermaier, A. y Polo, V. (coord.), *Acerca de la subjetividad contemporánea*, Cuaderno nº 43 de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Disponible en: http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=407&id_articulo=8651

Filmografía

Nostalgias de la luz, dir. Patricio Guzmán (2010).

Abstract: The Journal exposes the conclusions that emerged from the international colloquium “Borders & Migrations” that was organized by Retina International and was held at the Faculty of Design and Communications of the University of Palermo. The essays gathered in this publication explore in the analysis of the different phenomena that arise from a wide concept of border and from the particularities of migrations. Ideas and approaches converge about the impact on subjectivity and about how the aesthetic experience is able to ask, to reveal the folds and interstices of the different associated manifestations.

Key words: borders - migrations - subjectivity - aesthetic experience - photography - cinema - video.

Resumo: Este Caderno faz conta das disquisições surgidas durante o colóquio internacional “Fronteiras & Migrações” convocado por Retina Internacional realizado na Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo. Os ensaios apresentados e aqui publicados analisam os fenômenos originados ao redor de um amplo conceito de fronteira e as características particulares das migrações. Confluem assim idéias e ópticas sobre seu impacto na subjetividade e sobre como a experiência estética interroga e revela aquilo oculto das manifestações associadas.

Palavras chave: fronteiras - migrações - subjetividade - experiência estética - fotografia - cinema - vídeo.

Resumen: A través de diferentes manifestaciones estéticas y en especial de la fotografía se realiza un recorrido acerca del concepto de frontera y de los efectos de los distintos fenómenos migratorios sobre la subjetividad.

Palabras clave: fronteras - cuerpos - universalización - geoestética - fotografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 44]

(*) Docente e investigador. Profesor en la Universidad Paris 8 y en el Instituto Nacional de Historia del Arte de Paris. Profesor invitado en otras universidades. Fundador y director de Retina International. Autor de varios libros. Dirige colecciones acerca de la imagen en las Editoriales Klincksieck y L'Harmattan.

“El éter tiene esa curiosa propiedad de recordarme un sufrimiento para borrarlo en seguida”. Memoria y olvido. Patrick Modiano (2013, p. 842)

Geoartística-geoestética, idas-vueltas

Todo empieza con lo artístico, mejor dicho con lo geoartístico de *Reprises*, obra de Alejandro Erbetta, fotógrafo y teórico argentino cuya familia es italiana de origen: su trabajo es teórico y fotográfico a la vez, sobre el paso de las fronteras, es un ida-vuelta entre Argentina e Italia/Europa. Parte de una historia individual, familiar y colectiva, la suya, la de su familia pero también la de todos esos italianos, nacionalizados argentinos de los cuales algunos descendientes volvieron a Europa, como el Papa Francisco. Reconstruye la historia de su familia de origen italiana, que emigraron a la Argentina en los años 1885. Fotografías sacadas de los álbumes y de los relatos familiares¹ se entrecruzan con las fotos de sus propios viajes por la región origen de sus bisabuelos –el norte de Italia–, e igualmente por archivos y documentos históricos encontrados en el sitio mismo. Los relatos, la memoria y su “país natal” diría además Modiano, su lugar presente, su “lugar natural” diría Aristóteles, su “casa” diría E.T., Argentina, Argentón diría Bernard Koest, porque parece que siempre existe un retorno posible, aunque sea el de un reprimido, a no ser que sea el trayecto de una vida, o sea la obra de toda una vida. Cristóbal Colón ha vuelto también. A cualquier ser humano le concierne el problema universal del ir y del volver, del *fort/da*².

La migración de los cuerpos y de las almas

Y, en particular, el migrante que viene, que va. Que viene de alguna parte; y si no es él, es pues su hermano, su padre, el padre de su padre, etc.

“—Si no eras tú, sería tu hermano.
No tengo hermanos. — Entonces fue alguno de los tuyos:
Porque no me perdonan en absoluto,
Usted, sus pastores ni sus perros.
Lo han dicho y necesito vengarme”.
Dicho esto, a lo profundo del bosque
El lobo se lo lleva y se lo come,
Sin más proceso de juicio”. (La Fontaine)³

Existe riesgo y violencia para el migrante, el emigrado, el inmigrado.
El migrante que sueña volver al país. ¿Qué país? El ¿suyo? A menudo, no ha nacido allí.
¿Cuál es su país? ¿El de sus antepasados, el que le permite centrarse en sus antepasados?
Realidad e imaginario nutren su sueño, su sueño de cruzar de nuevo las fronteras, en el otro sentido, hacer lo que su padre y sus antepasados no han hecho, ser el que ha vuelto, o más exactamente, el que ha vivido y ha jugado con el ida-vuelta, con el “a la vez”, porque es una dupla como lo sugería Platón: no solamente el que sueña, sino también el que piensa:

Pensar (:): un discurso [*logos*] cuya alma se mantiene siempre sobre los objetos que examina. (...) El alma en su acto de pensar; no es otra cosa sino dialogar, dirigirse a sí mismo las preguntas y las respuestas, pasando de la afirmación a la negación. (Platón, 1976)

Efectivamente, se trata del pensamiento y por ende de la humanidad. El pensador, como cualquier ser humano, es un migrante que se encuentra en el ida-vuelta, el hombre de las dos orillas; es por lo que los Griegos llamaban a los hombres “los mortales”, no tanto porque tenían que morir, sino porque eran a su vez vivos presentes y muertos futuros, son ida-vuelta, son ‘a la vez’ mamíferos que entierran sus muertos que viajan hacia el reino de los muertos, si le creemos al *Libro de los muertos de los Antiguos Egipcios* y cuyo título exacto era *Libro para Salir a la Luz*:

O dioses quienes tiráis de la barca del maestro de los millones de años, quienes lleváis el cielo a la Douat, quienes alejáis el cielo inferior, quienes hacéis que las almas se acerquen a las momias, que vuestras manos mantengan vuestras cuerdas (...) y hacéis que este alma del (difunto que soy) suba hacia los dioses bajo vuestros traseros, del horizonte oriental del cielo, para acompañar hasta el lugar donde estaba ayer, ¡en paz, en paz, en Occidente! ¡Qué vea su cuerpo, qué descansa sobre su momia! (Así) no morirá, no será aniquilado, jamás. (Barguet, 1967, p. 126)

Y Homero quien dice, mucho después:

“Pero es necesario, ante todo, emprender otro viaje
Hacia las casas de Hades y de la gran Perséfone”. (Homero, 1992, p. 173)

Las fronteras

Las fronteras, cuando uno es un hombre, a menudo, están hechas para ser cruzadas. Puesto que ellas nos confrontan a nuestra finitud queremos experimentar e imaginar que podemos superarlas; al menos superamos las fronteras y entonces ya no hay fronteras para el ser humano.

A finales del siglo XIX, cincuenta millones de europeos emigraron hacia las Américas, muchos partieron para América Latina; y, a principios del siglo XXI, tres millones de descendientes de esos migrantes de América del Sud volvieron a Europa. Y el mismo fenómeno ocurre por razones diversas en todo el globo.

¿Cuáles son las razones? ¿Para encontrar trabajo, para realizar estudios, para vivir mejor, para encontrar una nueva estabilidad, o bien por vivir también un ida-vuelta?

Estimulante ida-vuelta.

¿Por cuestiones meramente materiales y económicas o también por razones intelectuales, espirituales, imaginarias, que interrogan la memoria, el pasado, la identidad, la transmisión, el ida-vuelta en sí-mismo? Entonces, las relaciones y las tensiones entre fronteras se viven y se plantean a partir de esos ida-vuelta. Ir-volver material, pero también reflexivo, poético, artístico, nostálgico, existencial. Las mujeres y los hombres que lo viven se nutren de ello día a día y, artistas e intelectuales se interrogan creando obra.

El ida-vuelta puede producir dos destinos: lo único y lo plural. El único es un ir seguido de un volver: Ulises, du Bellay. Lo plural es seguido de un otro ida-vuelta, luego otro, hasta el infinito... No es la experiencia de la bilocación, sino la doble pertenencia a dos lugares, dos culturas, dos nacionalidades; mejor aún, se trata de la experiencia del tiempo que permite, a la vez, ir-volver, de estar aquí, luego allí, que permite dejar de ser para abrazar el futuro. El ida-vuelta –y su geoestética–, es el fracaso, el fin de Parménides:

El Ser es no –creado, imperecedero, puesto que solo es completo, inmóvil y eterno. (...) Es en su totalidad idéntico a él mismo (...) Es sin comienzo y sin fin. (...) Permanece idéntico a él mismo, en el mismo estado es por él mismo. (Parménides, pp. 94-95)

Con este filósofo, el cambio no es pensado, el tiempo tampoco, el ir, el volver, tampoco la ida-vuelta –al menos sin tener en cuenta la metamorfosis, siempre trágica de lo existente, o sea de la existencia; la vida y el ser son pensados, sin fronteras, sin límites, sin obstáculos, sin finitud, sin muerte; la existencia no está pensada.

Sin embargo, ¿ese sueño de ida-vuelta es la victoria de Heráclito? No automáticamente, puesto que este sueño se encuentra, a veces, habitado por la creencia del lugar reencontrado, del tiempo reencontrado, del eterno regreso como regreso idéntico a sí mismo. De

nuevo, lo trágico es evacuado, la existencia no es tenida seriamente en cuenta en su existir. Es creer en la resurrección olvidando el Viernes Santo: Cristo ya no era el mismo cuando resucitó; no realizó un ida-vuelta Cielo-Tierra.

Efectivamente, ir-volver cuando se encuentra en su *acmé* (plenitud) –en la vida, como en el arte– no es la negación de la transformación, la puesta entre paréntesis del tiempo, al contrario es la asunción de lo trágico del tiempo y la encarnación de la transformación así como la movilidad sensible e inteligible de un lugar a otro lugar. Lugares que se reconstruyen por el tiempo y por el sujeto a través del tiempo, sobre todo cuando se es artista. Heráclito nos ayuda para aclarar: “Todo fluye” (Heráclito, 1986, p. 467). Ir-volver es un fluir del tiempo y del espacio gracias a un movimiento espiralado en el espacio-tiempo: no se vuelve, no se retorna, no se revisita, no se repite: “Uno no puede bajar dos veces por el mismo río”. (Heráclito, frag. 105, p. 44)

Entonces, uno puede experimentar el tiempo: “El tiempo es un niño que juega desplazando fichas: es el reinado de un niño” (Heráclito, frag. 130, p. 446). El ida-vuelta es un desplazamiento de unas fichas realizado por un niño que juega al regreso, pero que sabe que va a otra parte. A la nostalgia y la falta, por ende al deseo reiniciado sin fin, al erotismo del viaje. En ocasiones, a la melancolía. Es decir, siempre el ejercicio de lo sensible, de la imaginación y sobre todo del pensamiento. Efectivamente, el ida-vuelta de la diferencia permite crear lazos con las cosas, dialogar en el sentido en el que lo entiende Platón; y sin él, no hay pensamiento, puesto que no hay escucha. Heráclito lo había entendido: “No sabiendo tampoco escuchar, tampoco sabían hablar” (Heráclito, p. 50). El ida-vuelta aprende a hablar, a no ser ya el *infans*, a entrar en el *logos* –palabra, lógica, pensamiento. Modiano lo entendió dos mil años y medio tras el Efesio.

Universalización

Sin embargo, estos ida-vuelta caracterizan no solo la vida de estos tres millones de migrantes de América del Sur, sino también a cualquier ser humano cuando, en un momento de su vida, realiza siempre un retorno sobre el camino recorrido por él mismo, su familia y los grupos de origen.

De este modo, a partir de la reflexión y la creación, las causas se entienden mejor, las modalidades y los retos de esos ir-volver plurales expresan, cierto es, un momento peculiar de la migración, una travesía individual de las fronteras, una manera específica de vivir el espacio, pero sobre todo y ante todo, una manera específica de vivir el tiempo y en el tiempo, el pasado, el presente y el futuro, simplemente de vivirlo uno-mismo.

A su vez, el término “Fronteras” puede ser interpretado en distintos sentidos. Por ejemplo, desde la perspectiva artística y estética: demos algunos ejemplos: Alejandro Erbeta con *Fronteras y memorias*⁴, Bernard Kœest con *Argenton-Argentine*, 2014, Borges con *Ficciones*, Modiano con toda su obra.

Geopolítica & geoartística, ida-vuelta

Geoartística

Las obras que trabajan la problemática Fronteras y migraciones, ida-vuelta se confrontan en lo geoartístico y lo geopolítico; son la consecuencia y la expresión. El arte no está aislado: la expansión de lo geoeconómico y de lo geopolítico produce lo geoartístico y lo geoestético. Lo geoartístico caracteriza algunas prácticas del arte y algunos desplazamientos de artistas⁵. ¿Cuándo? Muy a menudo en el transcurso de la Historia: por ejemplo, Alejandro, Roma, el Renacimiento, San Petersburgo, hoy... ¿Cómo? Con formas diferentes, en función de la historia (del arte) y de la geografía (del arte): ¿No será la geografía del arte más importante que su historia⁶? Lo geoartístico indica pues un desplazamiento, voluntario o no, de un artista, de una práctica artística, de una corriente artística; por otra parte, una corriente artística corre y se desplaza, en caso contrario, no sería una corriente, sino un estacionamiento, una capilla para débiles creyentes que necesitan algo maternal, sentirse tranquilos, algo paternal y poder contar su pasado como si fuese un eterno presente: ¡ah los antiguos combatientes del arte contemporáneo!

Entonces lo geoartístico es una característica del arte actual, de su mutación, algunos dirían de su “crisis”: la última Trienal de París de 2012 se opuso a estos estacionamientos y nostalgias para mostrarnos y ayudarnos a interrogar obras cuestionando las fronteras –así como las paradójicas rejas rayadas de Daniel Buren– y la globalización: ¿de cómo vivimos estas desconexiones con todas las formas del etnocentrismo, lo religioso u otros?⁷ pregunta el comisario de la exposición, el americano de origen nigeriano Okwui Enwezor que desea “analizar este género de prueba que padece hoy la universalidad⁷”. Las fronteras prohíben a veces la universalidad en provecho de lo híbrido contemporáneo que une, paradójicamente a veces, la uniformidad y lo comunal. “En la interconexión de estos mundos múltiples, la globalización nos obliga a admitir la crisis de la universalidad⁸”. No se equivoca, salvo que, cuando se produjo esta universalidad, ¿representaba su sentimiento total? Los desafíos de las fronteras –geoartísticas comprendidas también, como geopolíticas– no son tan civilizatorias en relación a la humanidad misma sino que albergan un valor notable e irremplazable –poder pasar de lo particular a lo universal, por lo tanto se puede pensar y no simplemente reaccionar: el otro ya no es sólo el otro, sino el prójimo, ego y ser humano como yo, mi igual. La humanidad es la universalidad, la igualdad y la capacidad de pensar –Sócrates lo ha demostrado a partir del pequeño esclavo de Menón: igualdad y no identidad, *de iure* y no *de facto*, ontológico y filosófico y no superficial y pragmático. “El malestar actual me parece es pues, escribía Paul Valéry antes de la segunda guerra mundial, una crisis del espíritu, una crisis de los espíritus y de las cosas del espíritu⁹”. Habría que releer a Husserl.

Desplazamientos, deslocalizaciones, descentramientos

Es por eso que para participar de estas luchas y no ser víctimas de estas transformaciones, es que se operan desplazamientos y deslocalizaciones geoartísticas de ida-vuelta. ¿Pero

dónde y cómo? Lo geoartístico está marcado siempre por una movilidad en el espacio. ¿Qué espacio(s)? El espacio geográfico, entonces geopolítico, y el espacio artístico. Pensar a partir de lo geoartístico, es pues pensar a partir del mundo, de la geografía habitada por la historia, de las geografías habitadas por las historias; es pues igualmente hablar de geopolítica: el problema de las fronteras geoartísticas está articulado con las fronteras geopolíticas y esclarece lo que se ha dado, antaño, en llamar “los tiempos de crisis”.

Los artistas entonces se desplazan por el espacio; pero ¿por elección o por necesidad? Por “elección” –pero volvamos a leer el Apéndice de la *Ética* I de Spinoza...–, dejan su espacio donde han nacido, que no siempre coincide con el espacio donde han nacido sus padres y madres, y van a Roma, a París, a Nueva York, a Pekín, en Internet: amplían su espacio exterior –y, correlativamente, su espacio interior– y sobre todo exploran el espacio, circulan dentro, lo construyen y se lo apropian para realizar obra de otro modo. Internet, alto exponente del ida-vuelta de los cuerpos-internet (Soulages, 2014). El espacio convirtiéndose en su objeto. Sin embargo, a menudo, se desplazan o son desplazados por una necesidad evidente, por razones históricas y geopolíticas, deportación, exilio, desplazamiento, éxodo, nomadización, desterritorialización, etc... Hijas e hijos de su tiempo, se encuentran, como tantos otros, obligados a partir, obligados a llegar, obligados a huir, obligados a pasar: paseantes como paseadores¹⁰ yendo y volviendo.

Para pensar sus obras, es necesario hacer sus historias, mejor aún, la historia de sus historias. “Ignorar la historia de esa historia, afirman con lucidez Furet y Ozouf, sería borrar los paisajes intelectuales que lo atraviesan, desconocer la sedimentación de esos problemas”¹¹, en efecto, se trata de los problemas del ida-vuelta que se cuestionan a veces los historiadores, que posiblemente dependan más de sus trayectos que de la tradición histórica que, en la búsqueda de sus pensamientos, condiciona sus posibles representaciones. Hacer la historia es, a la vez, aspirar a una realidad y producir el marco artificial para esas potenciales y futuras representaciones. Las reflexiones epistemológicas de Bachelard sobre la psiquis son *mutatis-mutandis* (cambiando lo que se daba cambiar), totalmente aplicables para la historia (del arte) que, con demasiada frecuencia, quedan por hacerse.

Ulises o el difícil regreso

El ida-vuelta de un artista contemporáneo

Para comprender la problemática de las mujeres y de los hombres seducidos por el ida-vuelta, y muy en particular de los artistas sudamericanos, tenemos que retroceder y realizar un largo rodeo. Estudiemos pues a un héroe fundador, Ulises.

Ulises no es artista, o más bien sí: es artista de su propia vida; su propia vida se convirtió en su obra; un artista-contemporáneo¹² pues. No hace de su vida una estatua inmóvil, se trata de una performance que juega con la movilidad, las idas, los rodeos y los regresos. Muchos artistas contemporáneos de la movilidad podrían tomarlo como modelo; ¿podrán un día llegar a la estatura de este héroe?

Para empezar, Ulises es un rey, el rey de Ítaca. Su renombre es por su *mètis* (destreza). ¿Cómo traducir *mètis*? Por “¿inteligencia astuta?” Pero ¿no será peyorativo e insuficiente?

Un hombre astuto es, para nosotros hoy, un hombre algo falso, engañoso, zorro. De hecho, Ulises es astuto, puesto que es marinero, puesto que es mediterráneo. El mediterráneo no es un campesino inmóvil anclado en su tierra, como un árbol –“Este árbol era un centinela, la única persona que velaba por él”. Escribe Patrick Modiano; es un marinero móvil quien ha echado el ancla surcando los mares, a su gusto, abandonándose en ellos, sueña con ir a otra parte. El campesino calcula, hace previsiones, planifica: es un matemático; los Egipcios son el mejor ejemplo, ya que dieron origen de la geometría, nos ha contado Husserl; esta ciencia les enseñó que, la movilidad aparente del Nilo y de sus crecidas –el ir y venir natural–, la inmovilidad existente: la figura geométrica –objeto de pensamiento por excelencia– permitía encontrar de nuevo el campo para el cultivo –objeto concreto por excelencia; eran pitagóricos sin saberlo, abiertos al orfismo; partiendo de ellos, racionalismo y misticismo podían desarrollarse, *mathesis universalis* y *mystica universalis* también. Pero la movilidad del Mediterráneo, sus idas y vueltas no son como los del Nilo: Ulises el marinero es empirista y pragmático, no puede predecir el tiempo que hará en unas cuantas horas, mientras un campesino piensa en veinte años y Colbert pensaba en cien años –Colbert hacía que plantaran castaños en los bosques de Tronçais para que la Marina francesa, un siglo más tarde, pudiera poseer los mástiles sólidos del mundo y Nostradamus preveía el porvenir. Estas diferencias radicales en cuanto a la temporalidad explican las diferencias radicales en cuanto a la movilidad: el tiempo modifica el espacio de la movilidad. Ulises debe hacerse con el *kairos* (momento), la ocasión, y, como lo decía Revault d’Allones para caracterizar al artista, hacer todo para lograr el objetivo. La *mêtis* (destreza) de Ulises es que su inteligencia superior lo guía a adaptarse a la situación; es indispensable para la pesca, la caza, la equitación, para todo lo que pertenece a lo imprevisible, de la naturaleza y de la vida. Apunta a ganar no tanto tomando el camino más directo, el más corto para alcanzar el blanco, pero inventando un camino indirecto: solo en geometría la línea recta es el camino más corto entre dos puntos; pero vivimos en un espacio que no es geométrico, sino geopolítico, incluso geoartístico y geofísico. Ulises inventa nuevas mediaciones; la movilidad es su naturaleza; está en movimiento en un mundo en movimiento: está vivo. Vivo y sobreviviente gracias a la movilidad: en contra de las tempestades, en contra de los pretendientes de Penélope. Gracias a su *mêtis* fue un soldado temible, un jefe de guerra apreciado en la guerra de Troya.

El ida y vuelta de una geopolítica

En el siglo pasado, otro Ulises salvó Francia, a través de ida-vuelta de Francia-Inglaterra-Francia, geopolítica por excelencia: el general De Gaulle. Hombre de la movilidad, lo es por tres razones: para empezar, con relación a su origen, el ejército, es móvil porque piensa y pone en tela de juicio sus principios mismos, lo que puede producir problemas en ese cuerpo en el que la disciplina es la fuerza de los ejércitos y el pensamiento del principio de la desobediencia es condenado a muerte por rebeldía. De Gaulle es móvil, puesto que es sujeto, un pensador, un rebelde, un sujeto móvil que tiene un motivo. Hombre de la movilidad, lo es también cuando preconiza la guerra de movimiento en contraposición a la guerra de trincheras, el tanque contra la línea Maginot, la guerra del futuro contra la gue-

rra del pasado (14-18), la adaptación, la anticipación y la invención contra la repetición, el estancamiento y la institución. Hombre de la movilidad, lo vive cuando se instala en Londres por Francia, cuando apuesta por la Francia de África y del Mediterráneo para vencer al ejército alemán, cuando retoma la noción de capital móvil de un país pensado por Juana de Arco. Encarna el ir-volver, París-Londres-París, pero Francia es él mismo cuando está en Londres; no es de extrañar si este inmigrante preocupaba a Roosevelt quien, fue y vino USA-Europa-USA...

Más que un comportamiento, la movilidad desvela una naturaleza; los aficionados al fútbol lo saben muy bien al comparar la movilidad brasileña –el baile futbolístico– con la rigidez del equipo alemán. La samba no es un baile militar. Pollock no es Mondrian. Mozart no es Bach. René Char no es Paul Valéry: ¿será por eso que fue jefe de guerra y resistente, así como el gran especialista de la *mètis* (destreza) Jean Pierre Vernant?

Ida-vuelta - Estética de la movilidad

Hombre de movilidad, Ulises es pues *polutropos*, “Ulises, el de los mil caminos”, es decir mil astucias; supera en ingenuidad a todos los demás héroes: su prudencia y su astucia –sus disfraces y sus mentiras– le salvan la vida en varios momentos durante todo su periplo por el Mediterráneo. Los hombres de movilidad del Mediterráneo deben seguir su ejemplo.

Y el reino de Ulises no es un territorio unido cercado por muros y fronteras, así como se construyen hoy en el Mediterráneo¹³, pero, como nos lo repite constantemente Homero, es un archipiélago compuesto por cuatro islas –Ítaca, Duliquio, Léucade y Zakynthos. Para vivir su reino, la movilidad es una obligación para Ulises; pues, todo trayecto por mar es una aventura, cuando además, no existen fronteras fijas como murallas o muros; es un reino abierto a los cuatro vientos, abierto a los cuatro mares. El pensamiento entonces es una aventura de la movilidad, pensamiento en archipiélago, lazo entre islas: la inteligencia es cuando se enlazan cosas juntas. No solo una isla puede generar un espacio y un espíritu de concentración totalitario, como la de *W* de Pérec, sino cuatro islas –una pluralidad, un archipiélago de la movilidad– desarrollan una movilidad y agilidad del espíritu, éste está confrontado a la alteridad compleja: no nos podemos refugiar tras unas murallas, como un niño bajo las faldas de su madre. Ulises afirma incluso que posee una multitud de islas e islotes, como Arkoudi, Meganisi, Oxia, las Echinades.

Y Ulises deja Ítaca para luchar en la guerra, a pesar de la profecía según la cual su regreso sería peligroso. La movilidad es siempre un riesgo, la vuelta también: vivir es un riesgo, uno puede morir, se puede morir por ello. Pero la alternativa no está abierta, porque la movilidad es la reiteración y, como nos lo enseñó Freud, la reiteración es la muerte; tremenda verdad para el artista que muere reiterando su propio estilo, para el hombre que deja su país de origen y reitera en otro lugar lo que creía ser en el país, incluso reitera su sufrimiento sin poder superarlo o hacer algo con ello.

Ulises lo sabía quizás, él quien, según otras versiones, simula la locura para no ir a la guerra: siembra sal y piedras en el campo que labra. Siempre es tan difícil ser móvil como a veces ir a la guerra y arriesgarse, no sólo a combatir, sino a morir y a perder a los suyos

–Penélope y Telemaco. Irá pues a la guerra y, por supuesto, se encargará de la movilidad, es decir, embajadas; acude a Troya para negociar el regreso de Helena.

Y cuando la guerra acaba, no vuelve, no hay regreso, aparentemente se trata de una simple ida; hoy, para algunos, así es: cuando los estudios acaban, no vuelven. Ulises vaga por los mares: comparar con *Errance* (Vagabundeo) de Raymond Depardon, campesino hoy fotógrafo y reportero, por lo tanto marinero, por lo tanto Ulises; pero vuelve un día a la granja de sus padres. Y encuentra a las sirenas, la música y las mujeres, el arte y la sexualidad: no puede quedarse inmóvil. Y cuando la ninfa Calypso quien lo mantiene en su isla durante siete años le ofrece la inmortalidad, no elige esa forma de inmortalidad. Mejor aún, acude al país de los Cimerios, es decir a los Infiernos, aquel reino de Hades, donde encuentra las sombras errantes de los héroes –versión extraña del vagabundeo en el mar:

“Pero, ante todo, emprender otro viaje
Hacia las casas de las Hades y de la gran Perséfone”¹⁴

Pero, veinte años después, vuelve a su casa, disfrazado de mendigo: es la vuelta.
El ida-vuelta se ha realizado.

¿Pero, quién podía reconocerlo tras un viaje tan largo? Mendiga el reconocimiento: de su mujer y de su hijo. ¿No es lo que mendiga el artista o el inmigrado cuando vuelve, muy temeroso que nadie sea profeta en su país? ¿Qué país?

Descentramiento geoestético

Ulises es un héroe: nos inspira. Es un héroe que descentra el relato: del hombre pasamos al viaje y del viaje al espacio geopolítico y geoartístico del viaje: el Mediterráneo. Fernand Braudel vivió ese descentramiento cuando pasó de un proyecto de tesis sobre Felipe II y el Mediterráneo a una tesis sobre el mediterráneo de Felipe II: El Mediterráneo es el corazón, es lo que une y opone a los países y a los hombres; la movilidad de los hombres, las ideas y las cosas son la modalidad principal en tanto modo de realización: uno puede estar fijo sobre la tierra, es más difícil en el mar y prácticamente imposible en el aire. Y por ello Ulises es el héroe paradigmático de la movilidad mediterránea.

Y cuando Dante evoca en el Canto XXVI del Infierno en la *Divina Comedia*, Ulises se había ido de nuevo de viaje, dependiente de la movilidad y de la curiosidad. Viajar es querer conocer otras cosas y más cosas aún, verdadera *libido sciendi*, culpable de un Dante cristiano. Además, todo viaje –los egipcios nos lo enseñaron– es un viaje hacia la muerte.

Y cuando Joyce publica en 1922 una de las novelas más importantes del siglo XX, *Ulises*, realiza una reinterpretación dual de *La Odisea*: el artista actúa entonces en el papel de Telémaco. Joyce cumple con esta novela una revolución radical, la movilidad no es ya geográfica, sino geoartística. Lo que no impide al autor crear una movilidad espacial yendo a vivir, por ejemplo, a Francia. Sin embargo, estas movیلidades están acompañadas por una movilidad lingüística: para empezar con la novela *Finnegans wake* y el desplazamiento en el interior de ella hacia una pluralidad de lenguas; luego, con ese otro irlandés que fue a vivir a Francia y es uno de los discípulos de Joyce –Samuel Beckett–, el trabajo sobre dos

lenguas y sobre la traducción que permite viajar de una lengua a otra, de una orilla a la otra. Y sabemos que el problema de la lengua juega un papel fundamental para los hombres y los artistas quienes se aventuran a esta movilidad mediterránea: movilidad de cada lengua, movilidad del sujeto de una lengua a otra (Soulages, 2015). Una nueva geoestética iniciada por Joyce. Realizar una obra, es fabricar una lengua propia que un día tal vez hablarán otros: movilidad futura. Homero logró esta hazaña.

Du Bellay o el regreso necesario

El retorno de Ulises

Pero el ida-vuelta y la movilidad son acompañados siempre, en un momento o en otro, del deseo de inmovilidad, del deseo de suspensión de esta movilidad, de esta suspensión se mantenga en suspenso: pasamos de la hazaña a la estatua, del cine –arte del movimiento– a la fotografía –arte de la imagen fija–, del jadeo a la lactancia, del don de las lenguas a la lengua materna.

Se desea la vuelta.

Se quiere volver al punto de origen: ¿vivir en casa? Quizás. ¿Morir en casa? Seguro. O bien volver quizás para volver a partir, no quedarse, no realizar fijaciones, no ser arcaico –entonces ser arqueólogo para no ser arcaico: vean la obra de Sandro Oramas.

Joachim Du Bellay plantea el problema en 1558 en su obra *Les Regrets* (Las añoranzas) y muy particularmente en el soneto XXXI “Felices quienes, como Ulises...”. Él, el poeta francés, fue a Roma, porque un viaje era un sueño y una iniciación necesaria para cualquier humanista, hace quinientos años: esta movilidad lo alimentó, lo formó, lo hizo artista gracias a la geoartística. Sin embargo, escribe *Les Regrets*: al hombre de la movilidad siempre le invade, en cierto momento, las añoranzas que lo constituyen: ¿tendría que haber ido por allí, el Mar o el Océano, elegir ser un ser móvil, pero, *de facto*, en alguna parte errante, como un perro errante, sin domicilio fijo, sin *domus*, sin casa donde vivir, dónde habitar –habría dicho Heidegger–, mejor aún, dónde estar? Y estas añoranzas también se realizan en la movilidad en el seno del arte: ¿hice bien pasando de tal práctica artística a tal otra, abandonando las artes de mi *domus* para abrazar las de otros países? ¿He sido yo-mismo o he estado bajo influencia –de la *domus* para empezar, luego de otros lugares? ¿He sido fiel o traidor? Hasta tal punto, para algunos, la expresión “arte contemporáneo” es sinónimo de “neocolonialismo”: lo comunal prohíbe entonces el universalismo a la que aspiraba Okwui Enwezor y descalifica la movilidad.

¿Y si un hombre, un artista no se definiera por su presente o pasado, por su devenir, por su camino recorrido, por su movilidad? Algunos piensan que por su ir-volver.

El retorno de Joachim

En una decena de sonetos de los *Regrets* lo que domina es, precisamente, el motivo del viaje desdichado: periplos ejemplares que toma como metáforas de lo suyo, Du Bellay solo mantiene los obstáculos y el deseo nostálgico, melancólico, del regreso.

“Felices quienes, como Ulises, han realizado un bello viaje
 O como aquél quien conquistó el toisón, vellón
 Y luego volvió, lleno de saber y de razón,
 ¡Vivir entre sus padres el resto de su vida!”

La felicidad es anunciada enseguida: Du Bellay no está desesperado. Ni lleno de violencia y de odio, como pueden estar invadidos algunos seres víctimas de una movilidad —a veces, pero no siempre, obligada— durante el cual su sueño y su ilusión fracasaron por la realidad. Feliz pues, pero ni de la movilidad, ni del trayecto, ni del puerto de llegada, sino del regreso. Provocación del poeta que piensa contra la *doxa* habitual sobre la movilidad exaltante que hace de un simple mortal un héroe; por lo tanto, paradoja, reflexión pues y no reiteración. ¿Sin embargo, la felicidad de Ulises o de Jasón sería tan grande sin la movilidad, sin lo que reconoce ser “un bello viaje”, sin este aprendizaje y esta experiencia enriquecedores? Para Du Bellay, la movilidad del artista y del hombre es un medio, no un fin, una iniciación, una educación para vivir y crear después.

Pero parece ir más lejos aún: el niño vuelve con sus padres; el poeta no dice que le toca fundar una familia: su descripción es incluso algo asfixiante: *¡Vivir con sus padres el resto de su vida!* ¡Cuánta prisión! ¡Qué asfixia! *Familia, os odio*, escribía Gide. Es, igualmente, lo que dice un día el marinero, el hombre de la movilidad.

Pero la nostalgia está en este punto: Du Bellay desea volver a su pobre y pequeño local y no quedar en lo global romano: pretende volver a ser un niño y volver a encontrar las “ventajas” secundarias y colaterales. El regreso, es el regreso a la infancia, a una infancia, al menos en su tentativa.

“¡Cuándo volveré a ver, desgraciadamente, mi pueblecito
 Humear la chimenea, y en qué estación
 Volveré al cerco de mi pobre casa,
 Que es para mí una provincia, y mucho más!”

Los lugares contemporáneos del ida-vuelta

Las interrogaciones del ida-vuelta

¿Y si algunos creadores de imágenes, artistas y pensadores pudieran ayudar a interrogar mejor la localización contemporánea? ¿Y si la localización artística contemporánea fuese una suspensión de la huida, de su propia huida, con el fin de pasar una temporada en suspenso o en el flujo de la obra, en los objetos, las imágenes y los procesos? ¿Y si el lugar fuese un lugar determinado? ¿Y si la localización fuese ante todo lenguaje? ¿Y cómo habitar un lugar determinado contemporáneo? ¿Y quién dice el lugar? ¿Y qué dice el lugar? ¿El genio del lugar? ¿El Dios Lares? Cada viajero, cada migrante es un Etrusco venerando, en un momento dado, a su Señor.

¿Y si la localización contemporánea fuese, a la vez, un tema para artistas y pensadores contemporáneos, una moda para los sujetos ingenuos del GPS y una medida peligrosa

creada por una sociedad no sólo de control, sino también de localización de los sujetos? ¿Y si olvidáramos el sentido del regreso como una prueba encarnada, en un Ulises o en un Du Bellay? ¿Y si el sujeto consumidor anticipara, *de facto*, la localización del Leviatán político, económico e ideológico?

¿Y si la localización contemporánea fuese sin embargo una necesidad radical para cada ser? ¿Y si fuese un derecho del hombre frente a las deslocalizaciones étnicas, políticas y económicas y a los desplazamientos ordinarios y obligados, en la sociedad contemporánea de desplazamiento más que de reparto? ¿Un derecho a volver? ¿Y si la localización contemporánea debiera ser articulada con el nomadismo, con la desterritorialización, con la deriva y con el vagabundeo? ¿Y si, en época del flujo, del fluir y de lo viral, fuese un eco de la búsqueda por un punto fijo del siglo XVII?

Más me gusta la estancia que construyeron mis antepasados
Que aquellos palacios romanos el frente audaz,
Más que el mármol duro me gusta la pizarra fina,

Más aún mi Loira galo que el Tigre latín,
Más mi pequeño Liré que el monte Palatino,
Y más que el aire marino la dulzura angelical.

¿Y si la localización contemporánea permitiera acabar con la locura de la grandeza y actuar a un nivel minúsculo, pero efectivo? ¿Y si ella fuese una condición necesaria para una ética posible? ¿Y si ella obligase a reinterpretar lo contemporáneo *Small is beautiful* y el antiguo *De entre las cosas, algunas dependen de nosotros, las otras no dependen* de Epicteto? ¿Y si la localización contemporánea debiera ser también la apertura a la humanidad en su universalidad y el rechazo a lo comunal tribal y gregario? ¿Y si la localización contemporánea fuera la condición de posibilidad de una mundialización positiva, particularizante y enriquecedora, a diferencia de la globalización negativa, uniformante y alienante? ¿Y si ella permitiera pasar de lo universal abstracto a lo universal concreto?

¿Y si la localización contemporánea fuera el correlato de una sensibilidad contemporánea centrada en la intersubjetividad y el reconocimiento de la alteridad? ¿Y si la localización contemporánea fuese necesaria epistemológicamente no solo para saber desde dónde hablamos y desde qué región de lo real se interroga, sino sobre todo para comprender las marcas, las señales y las demarcaciones de los demás –especialistas ciertamente–, pero sobre todo mujeres y hombres de esta localización particular? ¿Y si la localización nos confronta con un *Es gibt*¹⁵ epistémico, ético y estético ineludible, no sólo para tenerse en cuenta, sino, sobre todo, para ser un punto de partida de la reflexión? ¿Y si esta transmisión debiese ser una condición de la creación? ¿Y si la primera etapa de pensar, de imaginar y de crear, consistiese ante todo en construir de otra manera un lugar nuevo?

El horizonte del ida-vuelta

Entonces, el hombre de la movilidad y del regreso sería feliz, habría una movilidad feliz y un regreso feliz. Un archipiélago de felicidad...

¿Se trata de un sueño o de un pensamiento? Un horizonte.

Escuchemos a Modiano:

Mejor valía saber más. Al menos, con la duda, todavía queda una forma de esperanza, una línea de fuga en el horizonte. Uno piensa que a lo mejor el tiempo no terminó su trabajo de destrucción y que todavía habrá encuentros. (Modiano, 2010, p. 143).

¿Tiene el ida-vuelta un horizonte, un principio, un adiós? Puede y no puede ser, pero en todo caso, se resguarda, huye: Modiano o la estética de la huida, estética del punto de fuga, o bien: de la fuga? ¿Modiano y Bach?

En el fondo, se trata para un novelista, de arrastrar a todos los personajes, los paisajes, las calles que vió a una partitura musical donde se repiten los mismos fragmentos melódicos de un libro a otro. Pero una partitura musical que parecerá imperfecta. Hay en el novelista la pena de no haber podido ser músico. (Modiano, 2013, pp. 9-10)

Modiano o el imposible regreso creador

Modiano y los otros

Toda la obra de Modiano es un intento por volver a su pasado e intentar comprender, como si, de ese pasado, se hubiera ido y quisiera volver, como si fuera un emigrante del pasado transformado en un inmigrante del presente y quisiera ir-volver. Pero no puede encontrar su pasado, así como el migrante no vuelve a encontrar su país de origen: el origen del mundo es imposible de ver; es imposible tal como sucede con lo real, a partir también del cuadro de Courbet que fuera escondido-velado por Lacan cuando se encontraba en su posesión.

Pero esos imposibles reencuentros con el pasado los volvemos a encontrar en el argentino Erbetta que vive en Francia o en Koest, el argentinés que vive en Provenza, el escritor produce una obra, así como Erbetta con sus fotos de archivos y Koest con sus fotos de familia. El ida-vuelta como pasado-presente-pasado es imposible en el sentido en que el pasado está superado y metamorfoseado, así como los lugares se transforman; por lo tanto, es el momento de la creación artística. De allí la estética del ida-vuelta.

Examinemos lo dicho en diferentes novelas de Modiano.

Comentario

La vuelta al pasado es una vuelta a un mundo de sombras, de siluetas y de fantasmas. ¿Cómo puede captarse algo sobrecogedor? Es por lo que el autor comienza su novela con la frase de Dylan Thomas como epitafio. ¿Quién eres, tú, mirón de sombras?” (Modiano, 1980, p. 9). El tema refleja el problema del misterio, del regreso y del pasado en el misterio de la persona ¿quién eres? Además indica la arrogancia del que quiere ver las sombras: solo ve sombras y no la realidad y, además, ¿quién es para pretender querer conocer estas sombras y este pasado? El pasado nos es rechazado, no tiene retorno.

Entonces el sujeto solo se encuentra ante un mundo indefinido y flotando: “Cuando pretende encerrarse en sí mismo, sus ojos se empañan y el mundo exterior no es más que una masa indefinida. Conozco muy bien este proceso puesto que lo empleo a menudo” (ibid, p. 42). Es a su vez el narrador y el escritor quienes emplean esta técnica: la puesta en indefinición del mundo; es lo que oscurece su misterio; y es lo que otorga su fuerza narrativa y ficcional que hace que trabaje el imaginario del lector que se transforma entonces, él también, en un mirón de sombras. El novelista ha tomado en sus redes al lector; lo ha conseguido; ¿este último está pillado por esta búsqueda-regreso del pasado de otro individuo –el narrador? No se sabe... Y es porque no se sabe que se continúa leyendo, se quiere saber, se interpreta y se proyecta en ese relato de principio singular: este regreso deviene en el regreso, el de Ulises, de Du Bellay, de Erbetta, de Kœst, el nuestro.

El narrador encuentra numerosos obstáculos, pero, como un caballero de la Mesa redonda, cree que encontrará un día el grial, es decir, el camino hacia el pasado, el camino de regreso: “Me ha contestado de manera muy vaga diciéndome que había sido educada en el extranjero. No insistí. Con el tiempo, pensaba, acabaré sabiéndolo todo” (ibid, p. 67). Pero, así como canta Ferré, “con el tiempo se va, todo termina yéndose”, y el narrador no sabrá jamás.

Todo se desvanece, ninguna prueba resiste; en el mejor de los casos, se da cuenta que no sabrá: “¿En qué época? Durante los años treinta, creo. ¿A qué número? Lo ignoro.” (Modiano, 2013, p. 224) Incluso la existencia posible de alguien se torna problemática: “He querido saber más, pero no encontré la menor huella, la menor prueba del paso de James Levy en la tierra” (ibid, p. 225). La realidad se hace igualmente improbable: “Un espejismo sin duda. Por otra parte, todo era espejismo, todo se encontraba desprovisto de la menor realidad en este país” (ibid, p. 289). El hombre desaparece, como en las últimas líneas de *Las palabras y las cosas*: “el hombre se desvanecerá, como las orillas del mar en un rostro de arena” (Foucault, 1966, p. 398). Pero aquí, ya no es su figura histórica la que desaparece, sino un hombre de carne y hueso, como los rostros de Fautrier al final de la Guerra: “Un vaho en forma humana, un salvavida que iba a desaparecer de un momento a otro” (Modiano, 2013, p. 313).

Tan sacudidos, tan inciertos por lo que debo esforzarme mucho para encontrar algunas huellas y algunas balizas en esta arena movediza como cuando uno se esfuerza en rellenar con letras medio borradas un impreso del estado civil o una encuesta administrativa. (ibid. p. 831)

Porque todo flota, como lo pensaba Heráclito, pero hasta el punto de impedir cualquier reconocimiento: “Siempre vestido con trajes claros. Así flotaba en mi recuerdo de niñez” (ibid, p. 205). La memoria es flotante, más o menos como la atención flotante de la cual habla el psicoanálisis, puesto que, a diferencia de esta última, no descubre nada. “Todo flotaba, en Lausanne, la mirada y el corazón se deslizaban sin poder agarrarse de ninguna aspereza. Todo era neutro. Ni el tiempo, ni el sufrimiento habían depositado su lepra aquí. Por otra parte, desde hace varios siglos, en este lado del Lemán, el tiempo se había detenido” (ibid. p. 272): ningún punto fijo puede encontrarse, que, como el de Arquímedes, de Descartes, de Pascal o de Leibniz, permitiría al sujeto fijarse para encontrar poco a poco el pasado, la red del pasado; nada, nada se encuentra de forma inconfundible. El universo de Modiano es una mezcla de precisiones inútiles y de indefiniciones devastadoras, como un mundo visto por un psicótico que atraparía todos los detalles, pero no la totalidad, aún menos el sentido de esta totalidad: “¿por qué siempre tengo recuerdos tan precisos e inútiles?” (ibid, p. 300)

Cómo callar

¿Pero no es mejor callarse, en un momento dado, callarse ante una obra que interroga al ida-vuelta y simplemente escucharlo? No realizar más un ir-volver desde ella a nosotros, y recibirla como un don, nosotros que le somos extranjeros.

Puesto que una obra magna nos enseña que debemos respetarla, respetar sus fronteras que la mantienen en su pureza –Beckett y el respeto a los titulares...–, hacer que seamos un extranjero interesado, el que escucha una lengua que no siempre entiende.

A su vez el regreso hacia imposible el reconocimiento del País Natal: ¿pero cuál es?

Estás aquí porque has querido recorrer una última vez los años para intentar comprender. Es aquí, bajo la luz eléctrica, Place Blanche, cuando todo empezó. Una última vez, has vuelto a tu país natal, en el punto de partida, para saber que había que tomar un camino diferente y si las cosas hubieran podido ser de otra manera. (Modiano, 2001, p. 147)

“Pasados unos minutos no había reconocido nada como si estuviera preso de amnesia y no era más que un extranjero en su propia ciudad”. (Modiano, 2014, p. 129)

El regreso apunta lo que precede al nacimiento: ¿por ello parece imposible?

No tenía más que veinte años, pero mi memoria precedía mi nacimiento. Estaba seguro, por ejemplo, haber vivido en el París de la ocupación puesto que recordaba algunos personajes de esta época y detalles ínfimos y turbadores, de los que ningún libro de historia menciona. Sin embargo, intentaba luchar contra la gravedad que me tiraba hacia atrás y soñaba en liberarme de una memoria envenenada. Hubiera dado lo que hiciera falta para ser un amnésico. (Modiano, 2013, p. 271)

“Recuerdo todo. Quito los carteles pegados por capas sucesivas desde hace cincuenta años para encontrar de nuevo pedazos más antiguos. Pasábamos ante lo que fue Winter-Palace y he visto jóvenes inglesas y jóvenes rusos enfermos de mil novecientos diez”. (ibid, p. 333)

“Pero aunque quisiera reunir recuerdos mucho más recientes, pertenecen a una vida anterior que no estoy muy seguro de haber vivido”. (Modiano, 2010, p. 148)

El olvido prohíbe la memoria: ¿el ir prohíbe el volver?

“No quedaba nada de aquellos años”. (ibid, p. 158)

“Quince años pasaron de nuevo en una neblina tal que se confundían los unos con los otros”. (ibid, p. 180)

El regreso imposible sumerge al otro al anonimato; ¿pero cómo hacer frente a este imposible regreso del nombre?

“Son personajes quienes dejan pocas huellas tras de sí. Casi anónimos”. (Modiano, 2013, p. 658)

“Creo que permanecerá siempre anónimo, ella y las demás sombras paradas aquella noche”.(ibid, p. 681)

El regreso de los padres es incluso imposible: ¿qué queda de lo aparentemente real?

“Apenas si recuerdo más detalles de aquel periodo de mi vida. Casi olvidé los rostros de mis padres”. (Modiano 2010, p. 16)

“Incluso las fotos de mis padres se han transformado en fotos de personajes imaginarios. Únicamente mi hermano, mi mujer y mis hijas son reales”. (Modiano, 2013, pp. 9-10)

La estética & lo existencial

La huella

Así una estética de ida-vuelta no es una estética del triunfo, sino la de un enigma, del misterio y de la duda; es por lo que es existencial: se encuentra frente a marcas, huellas, sombras de sombras; incluso, hasta cuando se apoya en la fotografía (Kœst, Erbeta, Modiano). Porque una foto es una huella, ¿pero una huella de qué?

¿Una huella de lo que se ha querido fotografiar o bien de lo que fue fotografiado sin premeditación, sin voluntad, sin deseo? ¿Una huella del objeto en sí o bien de un simple fenómeno? ¿Una huella de lo fotografiable o bien de lo que no lo es?

¿Pero por qué no igualmente una huella del sujeto fotografiando o del acto fotográfico¹⁶, de la acción fotográfica o de lo metafotográfico? ¿Una huella del punto de vista o del enfoque? ¿Una huella por haber obtenido el negativo o de la matriz numérica o bien de su explotación?

¿Y por qué no una huella del material fotográfico particular o bien de las condiciones epistémicas y técnicas en general que han posibilitado esta foto particular?

¿O por qué no una huella del pasado? ¿Pero de qué pasado? ¿El del objeto a fotografiar o el de la foto? ¿El del sujeto fotografiando, el del sujeto fotografiado o bien el del sujeto quien mira la fotografía? ¿Pasado del tiempo o bien del espacio? ¿Pasado de la vida o bien de la muerte? ¿Una huella de todo esto *a la vez*? ¿Puede ser. Pero cómo?

La fotografía crea problema.

El a la vez –ida-vuelta

Es quizás porque crea problema –en cuanto a la teoría general que podríamos desarrollar y en cuanto a la aproximación particular a partir de la foto entregada– por lo que hace soñar, cuando trabaja nuestra ensoñación y nuestro inconsciente, cuando habita nuestra imaginación y nuestro imaginario y cuando se encuentra en el *continuum* de lo visible, un agujero negro brillante que nos hace cambiar a otro espacio y en otro tiempo y que, a veces nos confronta con la alteridad –¿pero qué alteridad?– y a veces nos regresa a nuestro yo –¿pero qué yo? Toda foto es una imagen rebelde y deslumbrante que permite interrogar *a la vez* sobre el ir y el volver, lo de más allá y lo de acá, el pasado y el presente, el ser y el futuro, la fijeza y el flujo, lo continuo y lo discontinuo, el objeto y el sujeto, la forma y el material, el signo y... la imagen. Y eso es verdad, pero según modalidades diferentes, tanto para una foto sin-arte¹⁷ como para una foto que pertenece a una obra fotográfica y que traslada, la mayor parte del tiempo, al trabajo de un artista y, a menudo, al de un poeta. “Un poeta, escribe René Char, debe dejar huellas de su paso, no pruebas, Solo las huellas hacen soñar”¹⁸. ¿Quién puede creer aún que la foto es una prueba? Una foto es una huella, es por lo que es poética. El fotógrafo es el que debe dejar, mejor aún, quien debe crear huellas de su paso y del paso de los fenómenos, de las huellas de su encuentro –fotográfico– con los fenómenos. Es por lo que es artista.

El Resto

Toda foto es pues una huella enigmática que hace soñar y que crea problemas, que fascina y que inquieta. Por un lado, *queremos creer* que mediante ella, el objeto, el sujeto, el acto, el pasado, el instante, etc. van a ser reencontrados; por otro, debemos saber que no los devuelve nunca: al contrario, es la prueba de su pérdida y de su misterio; más aún, los metamorfosea. Esta ilusión de los reencuentros y esta imposición de la pérdida alimentan la práctica fotográfica –el hecho de hacerlas y el de verlas. Este problema y este misterio convocan al artista a explorarlas y al filósofo a pensarlas: la estética de la fotografía ¿sería pues *una estética de lo que queda luego de la pérdida*?

“De ellos no queda más que los nombres”. (Modiano, 2013, p. 831)

“Ya no quedan todos aquellos gritos de sufrimiento y todos los rostros horrorizados del pasado como de las llamadas cada vez más sordas, con contornos indecisos”. (ibid, p. 289)

En todo caso, la fotografía es una ocasión para el poeta, una suerte para el artista, un privilegio para el hombre en general. Las obras fotográficas, por su belleza y su carácter sublime, han demostrado que el arte fotográfico existe; es pues una necesidad para el filósofo de confrontar un día con él, puesto que estos retos son fundamentales: son existenciales, estéticos y epistemológicos. Los desafíos de la fotografía corresponden a la filosofía en general –son, por ejemplo, lo real y sus representaciones, el sujeto y el objeto, el ser y el tiempo, la vida y la muerte– y de lo estético en particular –por ejemplo, el arte y el sin-arte, la creación y la técnica, el fragmento y la obra, el arte fotográfico y las demás artes, el ir y el volver. Una reflexión filosófica permite así interrogar no solo la fotografía y el arte, sino también las relaciones de los hombres con el mundo, con las representaciones y con ellos mismos.

La pérdida y el resto

La fotografía es pues la articulación de la pérdida y del resto puesto que refiere al ida-vuelta, a la emigración-inmigración y a la frontera de aquellos dos países que separa y une. Pérdida de las circunstancias únicas a causa del acto fotográfico, del momento de ese acto, del objeto a fotografiar y de la obtención generalizada irreversible del negativo o de la matriz numérica, en definitiva del tiempo y del ser pasados. Resto constituido por aquellas fotos que se pueden realizar a partir del negativo. La pérdida es irremediable: la fotografía nos lo grita, nos lo muestra, nos lo hace imaginar; si la pérdida es absoluta y violenta, no es porque el tiempo, el objeto o el ser perdidos tenían anteriormente un gran valor para nosotros o en sí, sino porque ese tiempo, ese objeto o ese ser están ahora y para siempre perdidos: ¿es porque están perdidos que, de repente, su valor se hace absoluto y que, en seguida, este absoluto alcanza y contamina la pérdida, nuestra pérdida. El resto no puede ser un remedio milagroso, salvo para aquellos que necesitan creer en los milagros; de hecho, nos alivia la pérdida, nos permite realizar un funeral? A veces, quizás; en todo caso, es la única cosa que nos queda, con lo que tendremos que pelearnos, debatirnos, combatirnos, por lo que el artista podrá realizar la obra: la fotografía o el arte de acomodar los restos... Pérdidas infinitas, restos infinitos...

En cuanto a la escena que muestra lo irreveleable el fotógrafo se enfrenta con el objeto a fotografiar que no es medible ni conocible salvo por su visibilidad fenoménica. Por revelar lo inacabado afronta en el negativo o en la matriz numérica que son medibles y manipulables como un instrumento. Parte en el primer caso de este objeto para hacer un negativo o una matriz numérica y, en el segundo caso, del negativo o de su matriz numérica para hacer una fotografía. En el primer caso, puede realizar varios negativos o matrices, pero no son nunca exactamente los mismos, tomando en cuenta el tiempo y lo irreversible; una vez que el procedimiento se inicia –desde la exposición hasta el secado, para el nega-

tivo—, el proceso terminará irremediabilmente, no podrá jamás volver al mismo punto de partida; es por esto que el proceso tiene un fin en donde comienza otro, la de la película expuesta, de la matriz constituida hasta la foto realizada: esta problemática y esta práctica han sido tenidas en cuenta por Denis Roche y Opalka. Por lo contrario, en el segundo caso, es lo inverso lo que se produce: puede teóricamente rehacer la misma foto, pero no es eso lo que le interesa personalmente puesto que no es una máquina; el trabajo del negativo o de la matriz le lleva a realizar fotos diferentes, pero nunca culmina haciendo algo diferente; su tarea es inacabable; luchará pues contra este inacabable y quizás, en un momento dado, decretará que ha acabado, y que de este negativo o de esta matriz no hará más fotos, que seleccionó y creó la que quería, pero sabe que su decreto no es jamás definitivo: él u otro podrán siempre explorar de nuevo el negativo o la matriz, hacer otras fotos; como mucho, un artista podría constituir toda la obra de su vida en la exploración indefinida de un único e igual negativo que incluso no hubiera realizado.

Así, en las dos prácticas habitan compromisos opuestos: una lucha en contra del flujo del tiempo, otra en contra del regreso eterno, esta no podrá realizar nunca la misma cosa, a pesar de los deseos y toda la voluntad, aquella puede seguir haciendo la misma cosa, pero se la insta por la especificidad del trabajo del negativo a realizar de forma diferente.

Un ida-vuelta sin fin.

Con un año y medio, W. Ernest Freud juega con una bobina atada a un hilo: lo lanza lejos, y la atrae hacia él, luego la envía de nuevo, y la recupera de nuevo, repitiendo “Fort / Da” – “allá / acá”; juega con el ida-vuelta, y algunos traductores de su abuelo (Freud, 1980) que piensa en esta anécdota proponen traducir por “lejos / cerca” o “no acá / acá”, como si “lejos” y “no acá” designaran la misma cosa y que “cerca” y “acá” lo opuesto de esta cosa. Ir es ir hacia lo lejos no acá, la vuelta es el regreso hacia acá. Y el abuelo pensando que este niño que inicia su acceso al lenguaje vuelve a jugar y supera el traumatismo de la partida (y del regreso) de su madre: entonces, por el juego y el lenguaje, puede repetir el ida-vuelta de la madre, anclado en la donación-retenida del seno materno. En ciertas ocasiones, es experimentada con satisfacción, pero, sobre todo, el momento es revivido de manera fantasmática y alucinatoria. Dominando su angustia, el niño puede hacer frente a la realidad. Igualmente, por el pensamiento del ida-vuelta, el migrante hace frente a la realidad y hace de la separación, de la distancia y de la frontera no las causas de una pérdida definitiva, sino los instrumentos para un nuevo comienzo. Y cuando son artistas, es una ocasión para una sublimación, mejor aún, una creación.

Pues, todos somos migrantes del pasado, aunque este pasado ocurriera en nuestro lugar presente; y es por lo que el problema del ir-volver nos concierne a todos, así como nos concierne todos los *fort-da*.

La estética del ida-vuelta es pues existencialmente inevitable.

La obra del ida-vuelta

El ida-vuelta hace su obra. Y el artista también. La prueba, la de Koerst, el hijo de Egipto, Grecia, Argentina, Argentonais, el hijo de Ulises, Platón, du Bellay, el hijo de Freud, Modiano, Erbetta, el hijo de su madre y de la inter-humanidad.

Las fronteras nos hacen saber que el hombre oscila entre el ir y el volver; ellas dependen de sujetos y son abordadas temporal e inconscientemente. Ellas constituyen, no tanto la humanidad, como la inter-humanidad. Es por esto que la geoestética del ir-volver nos ilumina: trabaja el *inter* y opera el montaje. Nosotros debemos entonces ver sus obras y plantearlas como interrogantes del ida-vuelta, hablar e interpretar, ir hacia sus fronteras, salir? Esto mismo es la inter-humanidad.

El escritor argentino Jorge Luis Borges escribía en *Funes el memorioso*: “Pensó que en la hora de la muerte no habría acabado aún de clasificar todos los recuerdos de la niñez¹⁹.”

Los artistas tampoco... ¡Estética nos tienes agarrados!

Ida-vuelta

Notas

1. Franco Ferrarotti (1990), *Histoire et histoires de vie*, Paris, Klincksieck.
2. Nota de la coord.: Se hace referencia a lo descrito por Sigmund Freud en *Más allá del principio del placer* acerca del juego que se realiza con los niños pequeños relativos a pérdida y aparición.
3. La Fontaine, *Le loup et l'agneau*. De nuevo una historia de pareja.
4. Alejandro Erbetta (2014), *Frontières et mémoires*, Paris, L'Harmattan, collection RETINA.CRÉATION.
5. Eric Bonnet & François Soulages (dir.) (2014), *Frontières & artistes. Espace public, (post) colonialisme & mobilité en Méditerranée*, (dir.), Paris, L'Harmattan, collection Local & Global.
6. François Soulages (dir.) (2011), *La ville et les arts*, Paris, L'Harmattan, coll. *Eidos*, Série RETINA, Paris, ch. 1 “Histoire de la philosophie, philosophie, esthétique, histoire de l'art & histoire”.
7. In *Le Monde*, 21 avril 2012, p. 19.
8. *Ibid.*
9. *Variété IV*.
10. Eric Bonnet, François Soulages & Julian Zevallos (dir.) (2014), *Memoria territorial y patrimonial. Artes & Fronteras*, (dir.), Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial.
11. François Soulages (dir.) (2014), *Mondialisation & frontières. Arts, cultures & politiques*, Paris, L'Harmattan, coll. Local & Global. Nota de la coord : El autor hace referencia al reconocido *Diccionario Crítico de la Revolución Francesa* dirigido por Mona Ozouf y Françoise Furet.
12. Cf. Ch. 1 «Photographie-contemporaine & art-contemporain», in *Photographie contemporaine et art contemporain*, François Soulages (dir.) (2012), Paris, Klincksieck.
13. Leer *Géoartistique & Géopolitique. Frontières 1*, François Soulages (dir.) (2012), Paris, L'Harmattan, Collection Local & Global: Ch. 11 *Le corps à l'épreuve des frontières*: Barbed Hula de Sigalit Landau, Sandrine Le Corre, Ch. 12 *Le numérique au service d'une méta-réalité*: Border Lines d'Alexis Cordesse, Zoé Forget, et Ch. 13 *Le mur médiatique israélo-palestinien*, Gary Burgi.
14. *Op cit., idem.*
15. Nota de la coord.: en alemán: hay.

16. Regla terminológica: llamemos “*acto fotográfico*” al corto tiempo en la toma, “*acción fotográfica*” al hecho de concebir, realizar y comunicar una foto “*metafotográfico*” a todo lo que se dice y a veces se hace en cuanto a una foto durante su concepción, su realización, su comunicación y su recepción, “*material fotográfico*” al aparato, al film, la matriz numérica, el papel, etc...

17. Regla terminológica: califiquemos de “*sin-arte*” una realidad o una cosa que se realiza sin proyecto ni voluntad artística.

18. Char (R.)(1974), “Les compagnons dans le jardin”, in *Au-dessus du vent*, in *La Parole en archipel*, in *Les Matinaux* (suivi de *la Parole en archipel*), Paris, Gallimard/poésie, n° 38, p. 153.

19. Borges Jorge Luis (1974), *Fictions*, Paris, Gallimard, folio, p. 141. (Obras completas (1974), Buenos Aires: Emecé, p. 489.)

Referencias bibliográficas

Barguet, P. (1967). *Le Livre des Morts des Anciens Égyptiens*. Paris: Éditions du Cerf, Fragmentos del capítulo 89 en la traducción de Paul Barguet.

Héraclite (1986). *Fragments*, trad. M Conche. Paris: PUF.

Héraclite, *Fragments*, n° 105, in Battistini, *Trois présocratiques*. Paris: Gallimard.

Homère (1992). *L’Odyssée*, chant X, vers 490-1, trad. Philippe Jacottet. Paris: La Découverte.

Freud, S. (1980). “Principe du Plaisir et Névrose traumatique. Principe du Plaisir et Jeux d’enfants”, en *Au-delà du principe de plaisir*. Paris: Payot.

Foucault, M. (1966). *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.

Modiano, P. (1980). *Villa Triste*. Paris: Gallimard, Folio.

Modiano, P. (2001). *La Petite Bijou*. Paris: Gallimard.

Modiano, P. (2010). *L’horizon*. Paris: Gallimard.

Modiano, P. (2010). *Du plus loin de l’oubli*. Paris: Gallimard, Folio.

Modiano, P. (2013). “Un pedigree” en *Romans*. Paris: Gallimard, Quarto.

Modiano, P. (2013). “Livret de famille” en *Romans*. Paris: Gallimard, Quarto.

Modiano, P. (2013). “Avant-Propos”, en *Romans*. Paris: Gallimard, Quarto.

Modiano, P. (2013). “Dora Bruder”, en *Romans*. Paris: Gallimard, Quarto.

Modiano, P. (2014). *Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier*. Paris: Gallimard.

Parménide, *De la Nature*, trad. J. Voilquin, in *Les Penseurs grecs avant Socrate*. Paris: Garnier-Flammarion.

Platon (1976). *Le Théétète*, 189 e. Paris: Les Belles Lettres.

Soulages, F. (2014). *Le corps-internet*. Sofia: Editions Ciela, collection Liber Liber.

Soulages, F. (2015). *Les frontières des langues*. Paris: L’Harmattan.

Traducción: Pedro San Gines

Revisión: Juan Manuel Perez y Alejandra Niedermaier.

Abstract: This article traces a path about the concept of border and the effects of the different migration phenomena on subjectivity through different aesthetics manifestations, and specially, photography.

Key words: borders - bodies - universal - geoaesthetics - photography.

Resumo: Através de diferentes manifestações estéticas e em especial da fotografia se apresenta um percurso sobre o conceito de fronteira e sobre os efeitos dos diferentes fenômenos migratórios sobre a subjetividade.

Palavras chave: fronteiras - corpos - universalização - geoestética - fotografia.

Resumen: A través de diferentes manifestaciones estéticas y en especial de la fotografía se realiza un recorrido acerca del concepto de frontera y de los efectos de los distintos fenómenos migratorios sobre la subjetividad.

Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta

Eric Bonnet *

Resumen: Tomando como punto de partida la palabra *Heimat* se analizan los procesos de ida-vuelta. A partir de la vivencia de este acontecimiento se analizan los derroteros de los creadores Wifredo Lam y Ana Mendieta.

Palabras clave: separación - espacio-tiempo - soledad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 55]

(*) Artista y docente de la Universidad Paris VIII. Director del laboratorio EA 4010 AIAC Artes de imagen y arte contemporáneo. Enseña la teoría y la práctica del arte. Miembro de Retina Internacional.

Vivir un ir y venir dentro de la vida o a través de las generaciones, nos pone frente a una experiencia radical del tiempo medido por los seres, los lugares y los paisajes. Estamos frente a un vínculo metafórico que conecta la existencia, el viaje y la migración. En ese gran ida-vuelta, donde se encuentra el *Heimat*¹, al interior de cada uno, ¿cuál sería el lugar del exilio, quién es el itinerante que nos ha alejado de la tierra natal?

¿Cuál es esa otra parte o lugar, allá donde se proyecta lo desconocido, allá donde uno se encuentra sin refugio, como lo dice de manera poética el artista chino Chen Zhen “sin refugio cultural”? En estos desplazamientos y separaciones, distanciamientos y retornos a su propia casa, la tierra natal podría volverse ese otro lugar y a lo lejos mudarse a su propia casa? El irse puede permanecer como un ir sin retorno posible; es entonces la experiencia del desgarro o del sufrimiento vivido como sacrificio de una parte de sí mismo. Esto lo podemos ver con la artista Ana Mendieta.

La tierra pérdida para siempre donde encontramos igualmente las huellas –después de la guerra de seis días– en los paisajes de la ciudad de Jerusalén pintados por artistas palestinos, representan una tierra inaccesible y trágica.

En su libro *La réponse d’Ulysse*, Philippe Lacoue-Labarthe (2012, p. 72) recuerda la etimología de la palabra separación, compuesta de *se* y de *parare*, que muestra una acción de poner aparte, indicado por el “se” y el “parare” que significa parar, preparar. Separar tendría como sentido el “prepararse para apartarse”. Aquí, analizaremos dos grandes figuras de nuestra cultura: Abraham y Edipo, interesándonos respecto a lo que dice Philippe Lacoue-Labarthe sobre Abraham a propósito de su condición de judío y retomando los

análisis de Maurice Blanchot donde recuerda que Abraham decide dejar Sumeria –el lugar de sus ancestros y de su familia– para volverse nómada e itinerante. El comienzo se hace por la decisión de separarse de su lugar de origen, “La verdad del comienzo está en la separación” escribe Maurice Blanchot (1969) en su libro *El mantenimiento infinito*. De donde el monoteísmo hebraico fundado sobre la separación radical entre lo divino y lo humano, es una separación que solo es traspasada por la palabra. Philippe Lacoue-Labarthe continúa en la línea de Maurice Blanchot:

“Esta separación originaria que la leyenda, siempre legible, llama éxodo, exilio, incluso experiencia (exposición al peligro de afuera) no es sino otra palabra para designar esto que llamamos legítimamente la existencia”. (2012)²

La existencia nos obliga a vivir la experiencia. Nuestra condición limitada nos lleva a desplazarnos, a buscar en el espacio y en el tiempo nuestra verdadera patria. Retomando el pensamiento de Paul Ricoeur en *Tiempo y relato*³, Michel Guérin⁴ pone en evidencia los diferentes aspectos de la experiencia, donde ella es una práctica, un camino y un *muthos*⁵ “una puesta en intriga”.

De hecho, escribe Michel Guérin, el griego praxis viene de peiro, “yo atravieso”, ligado etimológicamente a pera (mas allá), poros (pasaje, puerta) y peras (límite) cuyo contrario es ilimitado amenazante el “apeiron”. La experiencia implica así una práctica de pasajes, un seguro instinto de los umbrales, de las puertas a entreabrir o a cerrar lo más rápido, un arte de la transgresión también⁶.

La experiencia nos pone ante la necesidad de conocer nuestros límites, la transgresión debe acompañarse de la prudencia, bajo pena de meter en peligro la existencia. La segunda característica de la experiencia es la itinerancia, el viaje, sentir o experimentar las fronteras y los confines, el reencuentro de los lugares en la duración que permite la construcción de un relato, donde el relato permite la memoria, la transmisión de pruebas sufridas o experimentadas y las soluciones encontradas. Ulises en su Odisea es un ejemplo primordial y contundente.

¿Qué es una tierra natal, nuestro *Heimat*⁷?, ¿Cómo nos arraigamos a un lugar y cómo ese lugar nos deja huellas imborrables que nos ata a esos espacios vividos en el tiempo? ¿Cómo reencontrar el pasado, reconocerlo y revivirlo de nuevo?

En el *Poema a la duración*⁸, Peter Handke nos da una clave de lo que puede significar “vivir en una duración”. Ahora bien, cómo aprender la duración? El escritor va hacer aparecer diferentes figuras de esta duración como las cualidades, los momentos privilegiados que unen un presente a un recuerdo que nos hace volver disimuladamente. La duración surge en ese distanciamiento y unión de esas dos sensaciones del que nos sorprende la presencia simultánea. Esto es el tiempo encontrado de Marcel Proust. Este sentimiento viene como un acuerdo y aparición de un orden profundo, vital; pero la duración no es la felicidad del instante, la plenitud artificial de un lugar paradisíaco, de un viaje logrado. La duración se esconde más seguramente en lo cotidiano sin ser tampoco exclusividad de una vida tranquila.

“La duración, es la aventura del año que pasa,
La aventura del hecho cotidiano”. (Handke, 1991, p. 19)⁹

Es la atención paciente sobre las cosas simples que hace nacer el “centro del mundo”. La duración es el amor de una mujer, de un niño, de sí mismo. Se reenvía a la belleza de las páginas consagradas a este amor. Duración que se aloja en los algunos objetos que nos siguen en nuestras peregrinaciones, pero también en ciertos lugares:

Bienaventurado aquel que conoce los lugares de la duración,
Incluso si él es para siempre desplazado al extranjero,
Sin perspectiva de retorno,
Él no es expulsado nunca más, desterrado, exiliado.

También los lugares de la duración son sin brillo
Ellos no están marcados en ningún mapa
O bien ellos no tienen nombre. (Handke 1991, p. 27)¹⁰

El poeta no tiene necesidad de sus viajes hacia los lugares de la duración, él encuentra las sensaciones, él las ha interiorizado, él efectúa el peregrinaje en sí mismo, o más bien la duración lo alcanza en el movimiento mismo del retorno, como Ulises.

“Sobresaltado del tiempo de la duración, tú me rodeas
De un espacio que uno puede describir
Y al describirle crea el espacio siguiente” (Handke, 1991, p. 40)¹¹

“La duración se alcanza no en el desplazamiento, pero `ella me pone en mi puesto de nuevo´.
La duración: `es lo temporal maleable´”. (Handke, 1991, p. 40)¹²

El lugar que busca el poeta –y el pintor– es ante todo una calidad de espacio y de tiempo que funda una habitabilidad. Pero el *Poema a la duración* deriva, como lo sugiere Bergson, por evocaciones de experiencias positivas y negativas, allá donde hubo reencuentro con la duración, allá donde no pudo ser. La duración no se define, ella se prueba y su prueba nos deja una seguridad, una encarnación que desborda la experiencia solitaria de la realidad de vivir y abre la vida hacia lo ascendente y descendente. La experiencia de la duración nos hace alcanzar la comunidad.

Un gran poeta francés de principios del siglo XX, ha dado forma a la fuga después de la nostalgia del lugar natal. En su poema *La prosa del transiberiano y la pequeña Jehanne de Francia*. Blaise Cendrars expresa ejemplarmente el movimiento de partida con sus contradicciones, su exaltación, después con su angustia progresiva que monta a medida que la distancia se marca o se profundiza en su travesía por Siberia¹³.

En su *Introducción a una poética de lo diverso*¹⁴, Edouard Glissant observa que hay tres clases de Américas: la América de personas testigos (la Mesoamérica), la América de aquellos que arriban desde Europa y que han conservado sus costumbres (la euro-américa) y una Néo-América que es aquella de la criollización: Caribe, el noreste del Brasil, el sur de los

Estados Unidos, Centro-América y México. Los tres tipos de migrantes hacia las Américas son los migrantes fundadores, los migrantes familiares y los migrantes desnudos: aquellos que fueron traídos a la fuerza. No hay fronteras en esta división. Entonces el Mediterráneo es un mar que concentra y, es, allá donde nacieron las religiones monoteístas, el mar del los Caribe fabricado y difractado. Es el lugar privilegiado del encuentro de diversos elementos culturales que se criollizan en una violencia de la opresión, criollización que efectúa una conversión del ser.

La criollización que se hace en la Néo-América y la que llega a las otras Américas es la misma que opera en el mundo entero. La tesis que yo defiendo ante ustedes es que el mundo se criolliza, es decir que las culturas del mundo puestas en relación de manera fulminante y absolutamente consciente hoy, los unos con los otros, se cambian y se intercambian a través de los choques imperdonables de guerras sin piedad, pero también de los avances de conciencia y de esperanza¹⁵.

Abonamos el hecho que la identidad no es un estado reconocible, tanto que ella es exclusiva de la identidad de todos los otros seres posibles¹⁶. Hoy, el “todo mundo” se encuentra constituido porque todas las partes del mundo están en relación. “Todas las culturas del mundo están en relación y él se está archipelizando”. Edouard Glissant diferencia dos clases de culturas, las culturas atávicas donde la criollización tuvo lugar hace tiempo y los países de cultura heterogénea donde la criollización se hace bajo nuestros ojos (Glissant, 1996, p. 22). Lo que está en juego es la cultura identitaria única transmitida, transportada y desplazada por Occidente. Actualmente las identidades son heterogéneas y ellas son el resultado de una criollización. Ellas constituyen un rizoma y no raíces únicas, sino una raíz yendo hacia las otras. ¿Cómo ir hacia los otros y no diluirse? Nicolas Bourriaud construye su concepto de *radicante* a partir del pensamiento de Edouard Glissant.

Me parece que solo una poética de la relación, es decir, un imaginario, será lo que nos permitirá “entender” estas fases e implicaciones de las situaciones de los pueblos en el mundo de hoy, que nos autorizará –si él se encuentra– a ensayar salir del encierro o aislamiento al cual nosotros estamos reducidos. (Glissant, 1996, p. 24)

Salir de la identidad raíz nos permite entrar en la criollización del mundo y en la “identidad-relación”. El acto poético permite esa puesta de relación con el mundo, que es hoy una totalidad realizada, un mundo terminado de alguna manera. El sueño universal de las culturas atávicas da paso a una inmersión en un caos-mundo, un caos-mundo imprevisible (p. 37).

La escritura, el dictado de dios, está ligado a lo trascendental, ligado a la inmovilidad del cuerpo y ligado a un modo de tradición de consecución que llamamos un pensamiento lineal. La oralidad y el movimiento del cuerpo son dados en la repetición, la redundancia, la influencia del ritmo, la renovación de las asonancias y todo esto que aleja del pensamiento trascendental, de la seguridad que el pensamiento de lo trascendente porta en él y de las exageraciones sectarias que él activa como naturalmente (p. 38).

Una oralidad creadora viene a enriquecer la escritura y los pensamientos “continentales” para el provecho de las culturas del mundo, integrando lo poético y lo imaginario. “Yo llamo esto un pensamiento *archipelizado/de archipiélago*, es decir un pensamiento sistemático, inductivo, explorando lo imprevisto de la “totalidad-mundo” y acordando la escritura a lo oral y lo oral a la escritura.

La diferenciación del rizoma y la raíz efectuada por Deleuze y Guattari son aplicables a la identidad. Edouard Glissant distingue dos grandes tipos de cultura que están en conflicto: la cultura atávica y la cultura heterogénea. La cultura atávica busca fundar una legitimidad sobre una tierra que se vuelve territorio. Tierra elegida = territorio. En todas las partes en las que existan mitos de fundación, la identidad se desarrolla alrededor de la filiación, en profundidad, su raíz única excluye la otra. La oralidad evoluciona hacia la escritura que marca una forma de absoluto. En las sociedades sin mito fundador, las sociedades heterogéneas resultantes de la criollización, la identidad se construye alrededor de la relación incluyendo la otra. Cuando la totalidad-mundo haya comenzado a ser conocida como comunidad nueva, la universalidad habrá dado lugar a la diversidad y a la relación.

Wifredo Lam nació el 8 de diciembre de 1902 en Sagua la grande, año de la proclamación de la República de Cuba. El padre de Wifredo era de China, un hombre letrado, artesano y escritor venido de Canton. Su madre, era de doble ascendencia: africana por parte materna (donde su mamá fue deportada de las tierras del Congo) e hispánica por parte paterna. Un lejano ancestro del abuelo de Wifredo era Álvar Núñez Cabeza de Vaca, uno de los raros defensores de los pueblos amerindios durante la conquista.

Le familia católica del artista era también practicante de cultos venidos del África. Lam tuvo contacto con la santería y dentro de ella tuvo una madrina que presintió que él tenía el don de la adivinación. Wifredo Lam realiza una formación artística académica en La Habana y en 1923 obtiene una beca de su ciudad natal para partir a Europa. Desembarca en Santander y vive en España hasta 1938, donde en 1929 descubre la pintura francesa cubista. En julio de 1936 participa de la guerra civil española trabajando en la fabricación de armamento. Lesionado por las sustancias tóxicas, es curado y cuidado en Barcelona, lugar en el que descubre a Picasso, durante una exposición en 1936. Por recomendación de un amigo, conoce personalmente a Picasso en París en 1938. Picasso lo acoge y lo anima a continuar y le hace conocer el medio artístico parisino. Pierre Loeb hace una exposición de sus obras en 1939. Gracias al encuentro con Picasso y André Breton, entra en relación con numerosos pintores y escritores que se interesan por su obra, como por ejemplo Braque, Léger, Miro, Ager Jorn, Leiris, Tzara, Eluard, Péret, Mabille. En 1940, durante la ocupación de París por parte de la armada alemana, él se va a Marsella y participa en las actividades colectivas organizadas por Breton en la ciudad de Bel Air. Embarca el 24 de marzo de 1940 hacia América en compañía de André Breton, Claude Lévi-Strauss y de numerosos artistas. Su barco hace escala en Fort-de France y Wifredo Lam retorna a La Habana después de una estadía en Martinica donde, en compañía de Breton, conoce a Aimé Césaire, lo que será para él una experiencia esencial. Aimé Césaire había escrito el poema *Cuaderno de un retorno al país natal* entre 1938 y 1939, poema que será publicado en 1947. En ese poema Aimé Césaire, después de haber vivido un exilio en Francia para estudiar, expresa su experiencia dolorosa de un retorno al país natal que le conduce a aceptar su africanidad, un origen deportado en Martinica y cortado de sus raíces, privado de su lengua y de su tradición.

De retorno a su isla natal a mitad de julio de 1941, Lam se reencuentra con su familia y retoma a su actividad artística que concluye en una primera exposición en la galería Pierre Matisse en 1942. En 1943, realiza *La Jungla*, expuesta en 1944 y comprada por el MOMA de New York. Lam redescubre entonces los fundamentos africanos de la cultura cubana y las ceremonias públicas de santería. En 1945 con el etnólogo Pierre Mabilille, Lam se va a Haití por cuatro meses; allí con Breton, visita los sitios de la religión vudú. Luego después de un breve retorno a París en 1946 decide de retornar a Cuba y trabajar en su isla natal. Amigo de Lam desde 1953 o 1954, Glissant le consagra un texto poético y analítico singular que visibiliza el rol del retorno a los orígenes del artista en su isla y en su ciudad natal en 1940¹⁷. Lam encuentra aquí eso que Europa lo había hecho olvidar, es decir que él integra una esencia local y su carga de africanidad, a las formas europeas que él había asimilado al lado de Picasso y de los surrealistas. Es allá que él ha “visto, por la primera vez, la parte de abajo de su país”, la jungla y sus profundidades, atento a hacer salir la Trace¹⁸. “El elige una mutación decisiva visible en el trayecto de su obra”, escribe Glissant (Glissant, 1996, p. 13). El lirismo profundo de Glissant permite entrar en contacto con la obra de Lam a través de una forma de violencia y de fraternidad caribeña. El poeta, en el transcurso de su análisis plástico de la obra, menciona algunas tesis que le son propias. La atención de Glissant a los aspectos formales de los cuadros nos aportan una visión del paisaje americano y caribeño como opuesto a la medida del paisaje europeo. Lam no recurre, como otros artistas de su época, a la perspectiva renacentista y su profundidad, rechaza lo profundo y desarrolla una otra forma de extensión, abierta a la relación; fenómeno que Glissant ve desarrollarse en todas las culturas de hoy.

Esto es el paisaje local que nutre al pintor y más precisamente el campo de la caña de azúcar que modela el espacio. Paisaje frontal durante el crecimiento vegetal que forma un color sólido y uniforme cerrado. Cortado durante la cosecha, el campo de caña de azúcar se vuelve de otro color desierto y arrasado que Glissant asocia a las escenas de la guerra de España. El campo en plena cosecha se vuelve una metáfora del sufrimiento pasado y al pasar con las botas de caña ligadas delante del frente del campo, aún de pie. Tal es el modelo que Glissant desarrolla para leer los cuadros realizados después del retorno de Lam a Cuba. *La Jungla* de 1943, un óleo sobre papel reforzado¹⁹ de 239,4 x 229,9 del MOMA, es uno de los ejemplos fuertes por su dimensión y su poder. La frontalidad del cuadro, nos recuerda las obras de Picasso en el período de *Las Señoritas de Aviñón*, o del período de los años 30's, expresionista y surrealista, desarrolla una verticalidad afirmada, vegetal y animal, donde los géneros se mezclan y toman figura de máscaras y seres fantásticos. La multiplicidad de accesos crea un amontonamiento de tallos y de cuerpos muy realizados lo que asocia la abundancia y la precisión de los detalles en todas las partes del cuadro. La profundidad es entonces simplemente una brecha en el frente, el azul aquí juega un rol ambiguo con respecto al ocre del fondo, ya que el azul se superpone al ocre claro para formar las sombras y el abismo del fondo. Su gama va del azul claro que resplandece con los ocres anaranjados al azul más próximo del negro. La imagen no está cerrada ya que hay un juego de claro-oscuro en el cual cada figura emerge y se hunde en los troncos verticales. Lam, en su trazo de la línea tan profundamente marcada por su país, no es menos próximo de los artistas de los Estados Unidos, que en este mismo tiempo y apoyándose en los conocimientos del surrealismo, construyen un espacio ni profundo ni plano. Pollock, De

Kooning, pero sobre todo Ashile Gorki y Roberto Matta, pintan uniendo, como Lam, un trazo preciso y afirmado con el color como fondo y un plano fluido.

Glissant continúa su exploración del paisaje amerindio evocando los paisajes del Perú en el sitio de Chavín. Él observa la estructura vertical de los paisajes pré-Incas e Incas, allá donde las culturas se despliegan y se abren sobre paredes casi verticales. El arte de América Latina se caracteriza por un arte de color sólido y uniforme, con un acceso de abajo hacia arriba. Estas dos energías abren sobre el tiempo y la sucesión temporal al opuesto de simultaneidad de la perspectiva europea. Glissant no utiliza estos términos en un sentido técnico sino existencial. (Glissant, 1996, p. 20)

La composición frontal y llena, la adición y trenzado de formas acogen las apariciones africanas que nos miran, de pies puestos en el piso, manos levantadas portando ofrendas, objetos, rostros-máscaras condescendientes y redondez corporal de los senos, como imágenes de la abundancia y de la fecundidad. Lam encuentra lo que Glissant llama la Trace, es decir la memoria del África atropellada por la cultura colonial. En esta pintura, él ve el prototipo de la criollización y la pintura de los pueblos.

“Lo universal, cuando nosotros queremos hablar de esto, no es en sí nada, ni un valor ni una sublimación, es la cantidad totalmente realizada de estas representaciones”. (*ibid*, p. 23)

El golpe de estado de Fulgencio Batista en 1952, hace que Lam retorne a Europa y a París. El reanuda su relación con sus amigos surrealistas alrededor de Breton y con los disidentes del surrealismo. Entre 1961 y 1970, con el fin de la dictadura de Batista, llega al poder Fidel Castro, Lam adhiere a la línea del régimen revolucionario y retorna a Cuba en 1963 para una exposición. En 1964, bajo la propuesta de Lam y el ministro cubano de la cultura, el XXIII salón de mayo –después de haber tenido lugar en París– se traslada a La Habana, donde numerosos intelectuales se dan cita. Un inmenso cuadro es realizado colectivamente por Rebeyrolle, Aillaud, Jorn, Arroyo, César. Lam realizará en el cuadro la figura central; pero en 1968 en La Habana, durante el congreso cultural del tercer mundo- en el cual Wifredo Lam participa-, los delgados se inquietaron por el control político que sufrían los intelectuales y los artistas. Es entonces cuando el ministro de cultura es destituido de su cargo y exiliado.

En el recorrido realizado por la vida de Wifredo Lam y su relación con la historia de su país natal, se cruza también la historia de aquella joven cubana que, durante la llegada al poder de Fidel Castro, es separada de su familia: Ana Mendieta. Ana es enviada por la iglesia católica a los Estados Unidos e instalada en un orfanato. Esta gran separación de su país y de su familia juega un rol considerable en su búsqueda y marca su vida bajo el sello de la separación y del sacrificio.

Ella sigue sus estudios universitarios artísticos en la Universidad de Iowa. Su trabajo comienza –como el de muchos artistas de este periodo– con la toma de conciencia de que la pintura no le resulta suficiente para sus necesidades. Es entonces cuando se lanza a hacer performances, involucrando su propio cuerpo alrededor de la condición femenina y de la búsqueda de sus raíces indígenas. Las instalaciones, las puestas en escena de Mendieta se alejan de las formas purificada mínimas, retoman una dimensión chamánica como lo hace Beuys. De familia católica y muy abierta al arte, Ana Mendieta, desde su infancia se interesa por la religión sincrética cubana, la santería mezclada de catolicismo y de creencias Yoruba originarias del África.

En 1972, acostándose desnuda en el suelo, ella inaugura una serie de performances. En una de sus performance: *Flowers on body* (Flores en el cuerpo), en El Yagul, Oaxaca, México en 1973, se instala desnuda en una tumba, parcialmente recubierta de flores blancas que forman unos macizos ligeros como si ellos emanaran de su propio cuerpo. La simulación de la muerte, la tumba vieja y las flores remiten a una imagen cíclica de la muerte y el renacer. Entre 1973 y 1980, ella realiza una serie llamada *Siluetas*, en la cual ella inscribe su huella en la naturaleza utilizando materiales naturales. Ana Mendieta nutre su obra estudiando las mitologías santeras y trabajando en sitios ricos del pasado precolombino, cargados de mitos y leyendas del antiguo México.

Las siluetas integradas al paisaje, enterramientos reales o simulados, los incendios y los ahogamientos de efigies, son una tentativa de reestablecer los vínculos que la unen a la fuente maternal. Esta regresión hacia el útero de la madre tierra es destinado a volver al estado fetal para renacer según el proceso chamánico. Beuys vivió y elaboró un discurso parecido que forma el núcleo de su obra, cuando él cuenta su accidente de avión en 1943 en Crimea, su pérdida de conocimiento durante 8 horas y su salvación gracias a unos nómades tártaros que lo cuidaron con grasa y fieltro.

Todas las *Siluetas*, más de 200 instalaciones, repiten esta aventura jugada que actualiza una regresión y un rito de creación. Estas performances solitarias fueron filmadas de manera directa, en plano fijo con medios rudimentarios o fotografiados. Ana Mendieta evoluciona hacia un trabajo directamente realizado con la tierra: *Rupestrian Series*, en las cuales ella se retira totalmente y no deja sino la efigie femenina grabada en la naturaleza. La ambición de esta práctica es alcanzar un esfuerzo de contacto con las fuerzas dispersas dentro de la naturaleza. Como Nils-Udo, ella espera cumplir actos de reconciliación para una humanidad solitaria y separada. Es una forma dionisiaca, ella juega con su cuerpo como si fuera un lugar de simbiosis con las fuerzas de la naturaleza.

Pero la obra artística de Mendieta no es tampoco separable de una consciencia política y de una oposición determinada contra un poder cultural reaccionario. En 1982, en una exposición en el Nuevo Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York, ella opone una cultura de clase dominante de los Estados Unidos, uniformizada, banalizada, dominada por la reproducción frente a una cultura popular, una real cultura de donde saca su convicción de sobrevivir y de ganar, al precio de la indiferencia, una presencia.

Esto es solamente por un real y largo despertar que una persona se vuelve presente en ella misma y es también con esta experiencia que una persona comienza a vivir como un ser humano. Reconocerse a sí mismo es conocer el mundo y es también paradójicamente una forma de exilio fuera del mundo. Yo reconozco que esta presencia en mí misma, este conocimiento de sí es el que me permite dialogar con el mundo alrededor mío acerca de la práctica del arte. (Mendieta, 1996, p. 167)

Dentro de uno de sus primeros performances, en 1972, ella se identifica como una estudiante de su universidad que había sido violada y matada. Sus colegas invitados en su apartamento, descubrieron la escena reconstruida, un cuerpo desnudo, desvestido, manchado de sangre en una simulación brutal de una violación del que el espectador sería el

voyerista y cómplice. Esta escena la juega tres veces aspirando a restituir el crimen para evitar que él no se oscurezca en el olvido y en una banalidad cubierta por la sociedad.

Ana Mendieta exploraba también la cuestión del cuerpo femenino como lugar de un sacrificio y ese sacrificio alcanza su propia historia de separación con su familia que ella vivió como una prueba de soledad, conduciendo a una purificación y a una promesa de comunión²⁰. Ella lee por esta época los escritos de Octavio Paz, en particular *El laberinto de la soledad*. Paz compara la psicología particular de México con la de occidente, las concepciones de lo femenino y de lo masculino y de los ritos y mitologías que aquí se asocian. La dimensión del sacrificio en su relación a la soledad fundamental de la vida como así su relación con la muerte van a influenciar profundamente el pensamiento de Ana Mendieta. La soledad, que es la condición misma de nuestra vida, nos aparece como una prueba y una purgación, llevando a la desaparición de la angustia y de la inseguridad. La plenitud, la reunión, que son reposo, felicidad y acuerdo con el mundo, nos esperan al término del laberinto de la soledad. (Paz, 1983, 167)²¹

Notas

1. Heimat, palabra en alemán que significa casa o “casa interior” - hábitat - hogar.
2. Citación traducida de la original que se encuentra en LACOUÉ-LABARTHE, Philippe (2012). *La réponse d’Ulysse*. Paris, éditions lignes. “Cette séparation originaire que la légende, toujours lisible, appelle exode, exil, voire expérience (exposition au péril du Dehors) n’est jamais qu’un autre mot pour désigner ce que nous appelons à bon droit l’existence”.
3. Traducción del título original del libro *Temps et récit*. (Nota de la coord.: Ricoeur Paul (2004), *Tiempo y narración*, México, Siglo XXI)
4. Guérin, Michel. “Nekuya- la mémoire d’outre-tombe”, en *Le voyage créateur*. Dir. Eric Bonnet (2010), Paris, L’Harmattan.
5. Muthos, palabra en latín que significa mito.
6. Cita traducida de la original: “De fait, écrit Michel Guérin, le grec praxis vient de peiro, je traverse, et il est lié étymologiquement à pera (au-delà), à poros (passage, porte) et peras (limite) dont le contraire est l’illimité menaçant, “l’apeiron”. L’expérience implique ainsi une pratique des passages, un sûr instinct des seuils, des portes à entrebâiller ou à refermer au plus vite, un art de la transgression aussi”.
7. *Heimat*, una palabra en alemán casi intraducible al francés. Ver el texto en francés de Max Ferniot: *Le voyage comme retour à la maison*. En *Le voyage créateur*, pp. 297-306.
8. El “Poema a la duración” de Peter Handke se encuentra traducido al español (1991, Barcelona, Editorial Lumen) En este escrito se hace referencia a la traducción francesa hecha por de Georges-Arthur Goldschmidt en: Handke Peter (1986), *Poème à la durée*. Traduction de Georges-Arthur Goldschmidt. Paris, Gallimard.
9. *Ibidem*, pág. 19 “La durée, c’est l’aventure de l’année qui passe, l’aventure du fait quotidien”.
10. *Ibidem*, pág. 27 “Bienheureux celui qui connaît les lieux de sa durée même s’il est pour toujours déplacé à l’étranger, sans perspective de retour, il n’est plus jamais expulsé, banni.

Et aussi les lieux de la durée sont sans éclat ils ne sont marqués sur aucune carte ou bien ils n'ont pas de noms”.

11. *Ibidem*, pág. 40 “Sursaut du temps de la durée, tu m'entoures d'un espace qu'on peut décrire et le décrire crée l'espace suivant”.

12. *Ibidem*, pág. 40 “La durée se joint non pas dans le déplacement, mais “elle me replace”. La durée: “elle est le temporel malléable””.

13. Bonnet, Eric. *L'espace-temps chez Blaise Cendrars et Sonia Delaunay*. En Blaise Cendrars et les arts, Dir. María Teresa de Freitas, Claude Leroy et Edmond Nogacki, (2002), PUV.

14. Traducción del título original del libro de Glissant, Edouard (1996), *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996. Este libro “*Introduction à une poétique du divers*” se encuentra en español: (2002, Barcelona, Ediciones del Bronce), sin embargo, las traducciones que aparecen en este escrito, fueron hechas de libro en francés y no tomadas de la publicación en español.

15. *Ibidem*, pág. 15 “La créolisation qui se fait dans la Néo-Amérique, et la créolisation qui gagne les autres Amériques sont la même qui opère dans le monde entier. La thèse que je défendrai auprès de vous est que le monde se créolise, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui, les unes avec les autres, se changent en s'échangeant à travers les heurts irrémissibles, des guerres sans pitié, mais aussi des avancées de conscience et d'espoir”.

16. Glissant, Edouard. *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard, 1996, pág. 15.

17. Glissant, Edouard (2001), en *Lam métis*. Paris, Musée Dapper.

18. La Trace es un concepto que emplea Edouard Glissant que significa “la huella o el trazado de algo”.

19. “Papier renforcé” o “papel reforzado” es lo que en español se llama enmascaramiento, lo cual se trata de fijar a una superficie rígida (como la madera, lienzo o pared) un papel o tela utilizando un pegamento fuerte. Esta técnica es muy utilizada en pintura y en las artes plásticas en general.

20. Merewether, Charles (1996) “*From inscription to dissolution: An essay on Expenditure in the Work of Ana Mendieta*” En Ana Mendieta, Centro Gallego de Arte Contemporánea, p. 98

21. Existe una versión en español de este libro, sin embargo esta citación es tomada y traducida de la versión de libro en francés: PAZ, Octavio (1983), *Le labyrinthe de la solitude*. Paris, Gallimard, 1983, p. 167. (2000, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica).

Referencias bibliográficas

Blanchot, M. (1969). *L'entretien infini*. Paris: Gallimard.

Lacoue-Labarthe, P. (2012). *La réponse d'Ulysse*. Paris: éditions lignes.

Glissant, E. (2002). Barcelona: Ediciones del Bronce.

Handke, P. (1991). Barcelona: Editorial Lumen.

Mendieta, A. (1996). “*Personal writings*”. Centro Galego de Arte Contemporanea.

Paz, O. (2000). *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica.

Traducción: Yamile Villamil Rojas

Revisión: Alejandra Niedermaier

Abstract: From the word Heimat, feedback processes are analyzed. From the experience of this event, the article explores the trails of the artists Wifredo Lam y Ana Mendieta.

Key words: separation - space/time - loneliness.

Resumo: A partir da palavra Heimat se analisa os processos de ida-volta. A partir da vivencia deste acontecimento se analisam as trajetórias dos criadores Wilfredo Lam e Ana Mendieta.

Palavras chave: separação - espaço/tempo - solidão.

Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte

María Aurelia Di Berardino *

Resumen: El presente trabajo quiere ser puente y puerta para reflexionar acerca de las relaciones fronterizas entre ciencia y arte.

Palabras clave: extranjero - ciencia - arte - conocimiento.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 65]

(*) Doctora en Filosofía (Universidad Nacional de La Plata). Adjunta de las cátedras: Filosofía de la Ciencia (FaHCE) y Lógica (FCNyM). Dirige un proyecto sobre problemas epistemológicos actuales desde una lectura que reivindica los diálogos entre tradiciones consideradas “irreconciliables” por el canon filosófico (UNLP).

I. Introducción: revelando la imposibilidad

Esta experiencia con el proyecto de mi tesis, que no parecía ajustarse ni a la física ni a la filosofía, me hizo ver claro por primera vez con qué dificultades tendría que habérmelas constantemente en el futuro. Si uno está interesado en las relaciones entre campos que, a tenor de las divisiones académicas al uso, pertenecen a departamentos diferentes, *no se le acogerá como constructor de puentes*, como podría esperar, sino que ambas partes tenderán a considerarlo un *extraño y un intruso inoportuno*. (Carnap, 1992, p. 41)¹.

Le debemos esta cita que da lugar a nuestra reflexión, a un autor al que distinguimos – sin lugar a dudas– como un ejemplo paradigmático de quienes construyen fronteras. Las palabras le pertenecen a Rudolf Carnap, visitante habitual de los refugios demarcatorios junto con tantos otros como H. Reichenbach, K. Popper, I. Lakatos, etc. Físico o filósofo, Carnap es uno de esos autores especializados en invocar *territorialidad*, que remarca las diferencias y mantiene cercados los terrenos adquiridos a fuerza de lógica². Por ello tal vez la cita enunciada genere disonancias: en última instancia Carnap parece construir fronteras porque los puentes se le resisten. De hecho, el autor nos presenta los puentes como imposibles, y las fronteras como naturales. Así, la frontera se nos revela irremediable, mientras que el puente representa ese esfuerzo siempre absurdo de conjurar la extrañeza.

El presente trabajo quiere ser puente y puerta y eso me lleva a repensar los caminos pasibles de ser transitados: asumir la extranjería inoportuna, tratar de superarla volviéndome local, o reivindicar algún sentido griego de las fronteras como puertas. Considerando las opciones, intentaré tomar el último trayecto, esto es, *fronteras como puertas*, y al desandar este camino pretendo resignificar la pregunta del título, ¿para qué separar el arte de la ciencia?

II. Una cuestión etimológica

Las cuestiones sobre fronteras van ligadas inextricablemente a la noción de extranjería. Es decir, el adentro y afuera nos habla de unos y de otros o mejor, de nosotros y de ellos. Algo que se nos presenta apenas revisamos definiciones y etimologías. Así,

La palabra extranjero viene del francés antiguo *estrangier* (hoy *étranger*), formada de *estränge* (extraño) más el sufijo francés *-ier*, equivalente a nuestro *-ero*, que indica ocupación o profesión. La palabra francesa *estränge* es la evolución patrimonial en francés del latín *extraneus* (el mismo que nos dio la palabra extraño) a base de la raíz *extra* (fuera de).

La palabra latina *extra* contiene la raíz indoeuropea *eghs* -(fuera de) presente también en el prefijo griego *ek-/ex-* y de ahí las palabras éxodo,... exótico. También lleva el sufijo contractivo *-tra*, presente en la palabra *contra* y el prefijo *intra-* (v.g...intramural)³.

De forma tal que desde el origen, hay un marcado componente expulsivo en la palabra *extranjero* puesto que enuncia un territorio que nos contiene (a nosotros) y los repele (a ellos). Pero sigamos desentrañando orígenes y palabras:

...Extranjero, Forastero, es decir extraño, de afuera (*foras*), distinto a los del grupo, a los que viven y se reúnen en el Foro. La etimología de este grupo de palabras es coincidente con la de Forajido, Foresta, en definitiva, nuestro ámbito idiomático localiza al extranjero entre los conceptos de salvaje y enemigo....

Así se configura la primera consideración del extranjero: la relación vertical entre un adentro, lugar de la casa y del nacimiento (...); y un afuera, exterioridad donde se oculta lo salvaje, lo bárbaro, el mundo de lo que no conoce las leyes ni practica los valores de la cultura y la humanidad. Decimos que es una relación vertical porque pone en contacto, y en enfrentamiento, dos niveles distintos: el círculo de los míos -mi casa, mi pueblo-, y los otros, que desde esta perspectiva tienen, necesariamente, que ser tratados como enemigos (Oliván López, 2009).

A pesar de estas connotaciones poco promisorias, estos vocablos llevan consigo sus propios atenuantes. Oliván López nos recuerda que “fores” –origen de extranjero y forastero– significa también “puerta”. Si con el primer sentido de extranjería los griegos exaltaban la

guerra contra el enemigo bárbaro, con este sentido los griegos celebran la *xenofilia*, el encuentro con esos otros repletos de posibilidades. Este sentido indica el tránsito, el aspecto constructivo y de aprendizaje que tiene cualquier encuentro, cualquier estancia más allá de los límites del territorio. Esta puerta, este lugar de pasaje, se consagra a Artemisa: la de los partos, la que educa y asiste el paso de la juventud a la madurez, la compañera olímpica de los tránsitos humanos:

No es, por lo tanto, la diosa del salvajismo, sino la diosa de las fronteras; permeabiliza la relación de los opuestos (...) Una de sus más interesantes manifestaciones la constituye su epifanía como Artemisa Taurica. (...) representa la capacidad de integración del mundo griego, de incorporar lo extraño sin, por ello, desvirtuar lo valores de lo propio... (Oliván López, 2009).

Los viajes y el traspasar las puertas bajo la mirada sabia de Artemisa, hace que griego y extranjero se midan en el terreno del encuentro, no ya de la batalla. Prevalece el sentido comunicacional: son los pies alados de Hermes y no el discurrir marcial de Ares los que gestan caminos.

Aceptar esta lectura del límite habitado por puertas, es una buena metáfora para enfatizar los lazos antes que las disonancias. Lazos que en el tema tratado en este texto –fronteras entre ciencia y arte–, han sido la excepción y no su regla.

Sin embargo, antes de enfrentarnos a las puertas, comenzaremos señalando en qué ha consistido la diferencia fundamental entre ciencia y todo lo que no lo es, es decir, nos enfrentaremos a las murallas ciegas.

III. Las dos culturas: los cimientos de los constructores de fronteras

En Filosofía de las Ciencias acostumbramos a dividir territorios desde el comienzo mismo de la disciplina. Hemos acumulado innumerables mojones que cortan el mundo en tajadas siempre desiguales, *valorativamente* desiguales. Una de las cuestiones limítrofes ya clásica hunde sus raíces en la siguiente hilación de supuestos: de todas las actividades humanas, la ciencia es la única que como dios, *no juega a los dados* (Einstein). Lo anterior lo sabemos porque si bien el juego científico se parece a muchos otros –construye, recorta e incluso “imagina” sectores del mundo– pretende dirigirse hacia la verdad (Lakatos)⁴. Aunque para determinar la verdad de nuestras aproximaciones cognitivas hemos de suponer una tesis realista fuerte⁵, es decir: la ciencia y solo la ciencia adquiere credenciales de “veracidad” en la medida en que se enfrenta al mundo tal cual es; sus conjeturas exitosas traspasan/traspararán, *¿quién sabe?* la dimensión de lo dicho, de lo enunciado (Popper, a pesar de Popper, por ejemplo)⁶. De modo que finalmente la cadena conjetural anterior supone otro paso aduanero: la idea de la producción científica (es decir, cómo es que nos damos una explicación sobre el mundo) dista cualitativamente del producto obtenido. Las múltiples maneras por las que un científico llega a sus hipótesis se asemejan, en ocasiones, a los trazos sobre el lienzo de un pintor, o a la puesta en escena de un actor en busca de su público –o en busca de fama. Así M. Faraday, pobre, prácticamente inculto, dibuja campos

eléctricos para burla de sus contemporáneos que ven en este diseño apresurado más que una intuición brillante sobre la electricidad, la marca indeleble de la clase social a la que pertenece este aprendiz de encuadernador. Y así Newton, contando de mil maneras su anécdota de la manzana que daba cuenta de la gravedad para no ser menos, tal vez, que el gran Arquímedes, su bañera y el peso exacto de la corona de Hierón⁷.

De este modo, una vez logradas las conjeturas –animadas por sueños e irrupciones imaginarias–, la apertura se cancela, los ladrillos se amontonan sobre las puertas y Artemisa da la espalda al mundo que la antecede. El paso ha sido cerrado, y ahora el camino se abre entre lógica, algoritmos, razones...*verdades*. La ciencia propiamente dicha comienza en este punto, cuando ha negado su origen, su nacionalidad, su puerto de salida, su color de piel y el vertiginoso ruido de sus fiestas de descubrimientos. Atrás quedan la barbarie y la belleza inesperada de ese caos primitivo del que solo pueden ocuparse los magos, los artistas, los locos⁸. Por delante aguarda el mundo descolorido de lo que no puede ser de otra forma: el ámbito necesario del conocimiento científico. Es en este mundo profusamente determinista donde comienzan a operar las instancias de justificación. Y será juzgado el producto no por lo que tiene de construido, sino por lo que tiene de final, de clausura.

Tenemos aquí la división entre contextos: descubrimiento y justificación. Estamos en presencia también de otra separación: la justificación es el ámbito donde la verdad se juega y la única empresa que resiste el juicio es la ciencia.

Esta suerte de muro trazado en épocas de guerras calientes, fue generando pacientemente exclusión, incomprensión, desconfianza y miedo: por un lado, los aspectos dionisiacos del arte y todo lo demás, y por el otro, el derrotero apolíneo de los buscadores de verdad (los científicos). Dos búsquedas (la belleza y la verdad), dos destinos: la ciencia vencedora ocupando la ciudadela/foro, el arte, proscripto *extramuros*. El arte, entonces, asociado al primer sentido de extranjería, el que asimila *foras* a forajido y sin más vueltas, a enemigo. De esta doble cultura se comenzó a hablar tardíamente en nuestra historia⁹: esta noción de incomunicación e incluso de intrusión, tomó vuelo allí en 1959 cuando Charles Percy Snow –físico y literato inglés– pronunciara una célebre conferencia en Cambridge titulada, precisamente, “Las dos culturas”. Según el autor, entre las ciencias y las humanidades se había producido una brecha insondable, de incomprensión mutua que terminó constituyendo dos grupos antitéticos que llegaban, incluso, a la antipatía y la hostilidad.

En una segunda edición de *The two cultures* de 1963, Snow añadió un nuevo ensayo «Las dos culturas: Una segunda mirada» en el que de manera optimista sugería que una cultura, una «tercera cultura», emergería y llenaría el vacío de comunicación entre los intelectuales de letras y los científicos... Los intelectuales de letras siguen sin comunicarse con los científicos. Son estos últimos quienes están comunicándose directamente con el gran público”. (Brockman, 1996, p. 13).

Snow consideraba que el abismo entre ambas culturas debía ser atravesado *puesto que cuando esos sentidos se disgregan, ninguna sociedad puede pensar con cordura*. El punto es que desde el ‘63 en adelante la brecha continuó abriéndose y el océano que Snow sentía cruzar cada vez que abandonaba a los humanistas para encontrarse con los científicos (y

a la inversa), ha ido ganando costas a fuerza de desbordarse. Otra vez habían triunfado las fronteras y se habían desarmado, tablón por tablón, los puentes.

IV. La hidra: ¿síntesis o pluralidad?

El reclamo de Snow implica una suerte de cajas chinas: del mismo modo que cada cultura está separada de las demás así, dentro de una cultura se multiplican las rupturas, los diálogos de sordos, la pérdida de puentes, la fronterización extrema. En esta parcelización exponencial, todos y cada uno nos estamos volviendo peligrosamente enemigos, a la vez dentro y fuera de cualquier parte, intrusos, extraños, forajidos, bárbaros ahora, civilizados minutos después. Es como si las huellas se enroscaran sobre sí mismas y el solapamiento permanente de nosotros sobre nosotros mismos, nos hiciera juez y parte de nuestras propias batallas. Una imagen inquietante que no por casualidad Snow identifica con el fin de la cordura. Pensar implica generar sentidos, salir del lugar de nacimiento y admitir el encuentro. Pero para ello se vuelve necesaria la renuncia a algunos eslabones de la cadena que construían los forjadores de fronteras. Implica, al menos, la consideración de que el otro ni es menos, ni está loco, ni es un enemigo, sino que tiene algo para decir respecto —¿por qué no?— del mismo mundo. Es tentador pensar que estas consecuencias sugeridas por el discurso de Snow, resuenan en el *dictum* hegeliano que recupera William James cuando sostiene: “El objetivo del conocimiento es despojar al mundo de su extrañeza y hacernos sentir más cómodos en él”. (James, 2009, p. 18)

La utopía de Snow busca la síntesis, pero para ello, como bien remarcará un epistemólogo anarquista, habrá que desandar todos y cada uno de los caminos que produjeron las separaciones. Aunque probablemente el intento resulte descaminado por absurdo:

Considerando estas circunstancias un “agrupador”, esto es, un escritor que quiere unir lo que los “dispersadores” quieren separar; puede hacer dos cosas. Ella o él pueden atacar los argumentos de los “dispersadores” uno por uno y, de este modo, debilitar la resistencia intelectual a la unificación. El procedimiento no parece ser muy prometedor. Las creencias populares y las disposiciones administrativas son como la hidra de la leyenda: cuando le cortamos una de sus feas cabezas, brotan, en su lugar, dos, tres, e incluso cuatro. Como alternativa, un «agrupador» puede presentar su propia hidra. Éste es el procedimiento que voy a adoptar. (Feyerabend, 2001, p. 134)

El giro propuesto por Feyerabend es conocido como “pluralismo”: hay muchas maneras de construir la naturaleza, algunas veces fracasamos, otras tantas conseguimos mucho a partir de esa materialidad que se nos resiste y que por momentos aprueba nuestras intervenciones. Los virus, el *Big Bang*, el hombre occidental, los perros y las pulgas¹⁰ son artefactos amasados a partir de esa materia cuyas propiedades desconocemos pero con las que interactuamos aquí y allá, todo el tiempo. No hay una ciencia, no hay un arte. En todo caso hay científicos-artesanos y las grandes letras de molde CIENCIA-ARTE ocultan meros recipientes temporales:

...en los que guardamos una gran variedad de productos, algunos excelentes, otros pésimos y cada uno de ellos caracterizado por una única etiqueta. Pero los recipientes y las etiquetas no afectan a la realidad; pueden ser omitidos sin cambiar aquello que supuestamente organizan. Lo que queda son eventos, historias, sucesos y resultados que podemos clasificar de muchas maneras porque no están divididos por una dicotomía duradera y «objetiva». (Feyerabend, 2001, p. 143)

El triunfo del objetivismo es el triunfo de las síntesis fáciles, de la simplificación sobredimensionada. Nos habla de un mundo de dos dimensiones, en *sepia*, pero con bordes tan nítidos que tranquilizan: la ciencia busca desterrar el caos, el cambio, la idea misma de lo posible. Por ello es que coloca ladrillos y monta un muro o clausura puertas y cierra ventanas: lo que queda fuera, lo difuso, los artefactos del artesano, son la alteridad a combatir. El enemigo que acecha en los bosques, aullando su barbarie incómoda, nos recuerda *—¡y a taparse los oídos por favor!*— que la ciencia es una forma del arte que niega su hechura cuando da la última puntada. La ciencia es la forma de la pobreza, el arte lleva consigo la marca de la abundancia. Ambas necesarias para evitar el colapso de la vida bajo el patrocinio de las ideologías apresuradas y la rigidez inexistente pero efectiva del mundo que nos rodea. La hidra de Feyerabend es un remedio brutal contra la distopía en que vivimos: nuestra “normalidad” está hecha a fuerza de empobrecimiento, de negaciones, de elitismo científico, de artefactos como dioses que dominan el azar a costa de humanidad. Su propuesta es la multiplicación hasta el hartazgo, hasta que las puertas se vuelvan tan prolíferas que los muros adelgacen.

V. Conclusiones: puentes, puertas, hidras...alteridad

Decíamos al comienzo que intentaríamos al menos dos cosas: pensar las fronteras como puentes y resignificar la pregunta del título ¿para qué separar el arte de la ciencia? Creo que estamos en condiciones de hacer ambas cosas, revelar el por qué de los puentes —las puertas y las hidras— y en el mismo movimiento, repensar algo sobre las separaciones. En primer lugar pensar las fronteras como puentes invita a desafiar la idea del otro como enemigo, como aquel que confronta mi integridad (mi *yo*) por el hecho de habitar fuera de los límites de mi casa, de mi lugar de nacimiento, de mi puerto, de mis amarras. Pensar a su vez en Artemisa y las puertas, nos remite a la idea de los ritos de paso que marcan las transiciones de las personas entrando o saliendo de ciertos grupos (adolescencia/madurez, solteros/casados) a lo largo de su vida. A esa etapa de transición se la conoce como etapa “liminar” que significa, *¿cómo podría ser de otro modo?*, frontera, umbral y en cuyas venas late el miedo y la inseguridad ante la posibilidad misma del cambio. Estas transiciones habilitan una identidad pero solo al precio de haber desafiado la quietud del hogar. Habitar el mundo indica habitar con otros, incluso el otro que somos con el paso del tiempo. Las puertas están allí para abrirse, pero también para ser cerradas. Esta profusión de puertas no lleva consigo la marca de su cerrazón o de su apertura. Es un arreglo provisorio que hacemos con el mundo, con los otros y con nosotros mismos. Habrá cosas que seguirán igua-

les, otras serán modificadas: lo único seguro es que puertas hay y éstas son la única garantía de comerciar con el afuera, de obtener la abundancia de otros a cambio de la abundancia de lo propio. Tantas puertas hay como cabezas de hidra surjan, para recordarnos lo que un físico famoso –Erwin Schrödinger– nos señalara a propósito de las luchas de los saberes en la cultura, a saber, que el conocimiento aislado producido por especialistas de distintas disciplinas no tiene valor en sí mismo. Su valor reside en la posibilidad de integrarse con otros saberes para responder a una pregunta más fundamental y apremiante: ¿quiénes somos?¹¹ Esta insistencia de Schrödinger nos invita a la primera reformulación del *para qué*. Esto es, si el *para qué* de la pregunta inicial indicase finalidad y ésta, por ejemplo, señalara finalidad social, entonces lo que ocultan las fronteras es la capacidad de que el arte y la ciencia colaboren para dotar de sentido la vida comunitaria. Esta idea, entiendo, atraviesa la “solución” de Snow¹² e incluso el reclamo de Schrödinger. Si el para qué es finalidad en término de pretensiones (o incluso “imaginarios”) de la comunidad científica por un lado y la de los artistas por el otro, entonces, la frontera revela un trasfondo irresoluble de aspiraciones que se concretan en sí mismas sin necesidad de complementarse. En mis términos, ésta es la piedra de toque de los constructores de fronteras.

Ahora bien, en cuanto a la primera posibilidad (finalidad social), ésta podría conllevar un riesgo: que el hecho de sostener un punto de fuga común para el arte y la ciencia suponga coartar la libertad de cada una de ellas (entre otras tantas cosas, aplazar la abundancia de la que hablaba Feyerabend). En cuanto a la segunda posibilidad, cabe el peligro de que el trasfondo revelado como irresoluble mantenga oculta la diferencia de grado, el elitismo científicista que domina, en buena medida, las sociedades occidentales.

Pero si acaso, el *para qué* no dice nada respecto a las finalidades, sino que nos habla de las formas efectivas en que intervenimos en el mundo (o de los distintos lenguajes con que hablamos de aquél), entonces lo que oculta la frontera es la simple constatación antropológica de que el mundo está preñado de alteridad. En lo que me ha convocado en este trabajo, arte y ciencia son vecinos que, cuando borran la conexión entre frontera y extranjería, gozan de excelentes relaciones. Por ello, creo que es mejor pensar que las fronteras tienen puertas, puentes, cabezas de hidras y que en alguna de sus esquinas la mirada atenta de una Artemisa nos recuerda que el temor es constitutivo de los tránsitos y que lo que se oculta suele ser más luminoso que lo que se deja ver.

Notas

1. Las cursivas son mías.

2. “En su *Der Logische Aufbau der Welt*, Carnap (1928) presentaba un sistema y un método para la construcción cognitiva y ontológica del mundo. Consideraba tal sistema como una *reconstrucción racional* de los procesos de conocimiento y ‘conformación de la realidad’ que en la mayoría de los casos se llevan a cabo intuitivamente y entendía la reconstrucción en sentido fuerte, como descriptiva, fidedigna y siguiendo ‘la forma racional de derivaciones lógicas’. El problema fundamental de la filosofía () consistiría en lograr esta reconstrucción racional con los conceptos de todos los campos científicos del conocimiento”. (Palma, Wolovelsky, 2001, pp. 52-53). Reichenbach, años después, inaugura una serie de

distinciones fundacionales para la Filosofía de la Ciencia: internalidad vs. externalidad y contexto de descubrimiento vs. contexto de justificación. En estas fronteras estrechas, queda resuelta la actividad de la ciencia.

3. Diccionario etimológico on-line: <http://etimologias.dechile.net/>. (cfr. “El vocabulario de la Revolución Francesa”, Nathalie Hirschsprung. En *Revista de Historia Crítica*, Julio-Diciembre 1989, pp. 49-65).

4. Es interesante la forma en que Imre Lakatos define la ciencia en ciertos pasajes de su texto fundamental, puesto que allí sostiene que si bien la ciencia puede ser considerado un juego es el único que tiene pretensiones veritativas y en eso consiste, justamente, su diferencia (cfr. *La historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*).

5. Para una explicitación de las formas que adquiere el realismo en Filosofía de las Ciencias, léase la voz “Realismo” en el Diccionario Crítico de Ciencias Sociales (disponible on-line). Autor: Alejandro Carrera Tundidor.

6. Este comentario irónico pretende nada más provocar la pregunta por los límites y dificultades que se generan en la filosofía de K. Popper al intentar volver coherentes el falibilismo y la tesis de la verosimilitud.

7. “La espeluznante sencillez de la célebre historia de la manzana ha sido utilísima a lo largo de la historia para popularizar la figura de Newton como personaje genial. Algo parecido había ocurrido ya antes con Arquímedes () Newton posiblemente comprendió muy bien que el halo genial que desde tiempos inmemoriales había rodeado al científico griego tenía que ver con la excelencia de sus descubrimientos, pero también con ciertas historias llamativas recogidas por los cronistas de la Antigüedad”. (Durán Guardado, 2012, p. 35).

8. Es interesante destacar la idea de locura en este punto. La diferencia entre la genialidad y la locura es una distinción que ha provocado innumerables especulaciones con resultados poco interesantes. En el caso de la ciencia, podrá remitirse el lector a muchas historias de científicos que de locos se volvieron genios con el transcurso de los años (en algunos casos, con el paso de los siglos).

9. De hecho las separaciones entre arte y ciencia son más bien recientes. Innumerables estudios marcan el pasado artesanal y yo agregaría, artístico de la ciencia hasta los primerísimos pasos del siglo XX.

10. Esta enumeración es una paráfrasis de la propia de Feyerabend en el texto citado.

11. Es importante destacar aquí que no me pronuncio sobre lo que afirma Schrödinger acerca del valor de las disciplinas en sí mismas. Me interesa resaltar este sentido que adquiere la ciencia en virtud de pensársela al servicio de una pregunta más humana, vital o hasta diríamos, *metafísica*. Para otras intervenciones de científicos pensándose a sí mismos y su propia actividad, véase Borsani, [Borsani, 2008].

12. El punto es que para Snow la cultura se ve favorecida por la ciencia y en particular, por los divulgadores científicos y no tanto por los intelectuales –humanistas– quienes vivían de espaldas a la sociedad y a contramarcha del progreso. Una idea diferente a la que ha sostenido largamente Richard Rorty cuando explicita que el crecimiento cultural –e incluso moral– se produce a instancias del arte más que por cualquier otra expresión humana y que encuentra ecos en muchos pensadores contemporáneos y provenientes de diferentes sectores de la cultura: “A finales de octubre de 2007, durante el discurso en el que agradecía el Premio Príncipe de Asturias de las Letras, Amos Oz (2007) insistió que la lectura de una

novela es una invitación a visitar –aquí resuena Hannah Arendt– las casas de otras personas y a conocer sus estancias más íntimas. Para el escritor israelí, cuando lees una novela de otro país, a diferencia de cuando viajas como un simple turista, se te invita a entrar en las penas secretas, en las alegrías familiares, y los sueños de los otros”.(Díaz Álvarez, 2008).

Referencias bibliográficas

- Borsani, M. E. (junio 2008). “A propósito de territorios y fronteras en Filosofía de la Cultura” en *EN-CLAVES del pensamiento*, año II, núm. 3, pp. 11-26.
- Brockman, J. (1996). *La tercera cultura. Más allá de la revolución científica*. Barcelona: Tusquets Editores: Colección Metatemas.
- Carnap, R. (1992). *Autobiografía intelectual*. Barcelona: Paidós I.C.E./U.A.B.
- Díaz Álvarez, E. (2008). “Literatura, imaginación moral y el fuera de lugar”, en *Revista CIDOB d’Afers Internacionals*, núm. 82-83, p. 185-190.
- Durán Guardado, A. (2012). *La fuerza más atractiva del universo*. Buenos Aires: Grandes ideas de la ciencia.
- Feyerabend, P. (2001). *Provocaciones filosóficas*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- James, W. (2009). *Un universo pluralista. Filosofía de la experiencia*. Buenos Aires: Cactus.
- Lakatos, I. (2001). *Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales*. Madrid: Tecnos.
- Oliván López, F. (2009). “El extranjero y lo nacional”. En Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales. Terminología Científico-Social*, Tomo 1/2/3/4, Ed. Plaza y Valdés, Madrid-México Palma, H. y Wolovelsky, E. (2001), *Imágenes de la racionalidad científica*. Buenos Aires: Eudeba.
- Snow, C. P. (1963). *The Two Cultures*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Von Gennep, A. (1986), *Los ritos de paso*, Madrid: Taurus.

Abstract: The article aims to be a link and a door to reflect about the border relationships between science and art.

Key words: stranger - science - art - knowledge.

Resumo: Este trabalho pretende ser ponte e porta para refletir sobre as relações fronteiriças entre ciência e arte.

Palavras chave: estrangeiro - ciência - arte - conhecimento.

Resumen: En este ensayo se interroga sobre cómo la actividad estética, en especial, la fotográfica rinde cuenta de las migraciones y de los procesos de mundialización humana a través de los distintos modos que cada autor elige para entablar su discurso visual.

Palabras clave: universalización - singularización - transiciones estéticas.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 75]

(*) Artista. Doctorante contractual de la Universidad Paris 8 Vincennes-Saint-Denis. Director de RETINA.Argentina. Miembro del Laboratorio EA 4010 Arts des Images & Art Contemporain.

I

Los fenómenos migratorios constituyen una parte esencial de la historia de la humanidad. Son un hecho en la construcción de las sociedades y culturas. Si las migraciones existen desde los orígenes de la humanidad, asistimos actualmente a un fenómeno caracterizado por algunos autores como “mundialización humana”¹. En el curso de los últimos decenios el número de migrantes se ha triplicado, y actualmente casi todas las regiones del planeta estarían implicadas, de una manera u otra, por este fenómeno actual de desplazamiento masivo de las poblaciones humanas. Millones de seres humanos están actualmente en constante movimiento, desplazándose de un territorio a otro por las razones más diversas. La problemática de la migración deviene entonces uno de los grandes desafíos políticos de los Estados-Nación, hecho que presenta, no pocas veces, objetivos contradictorios entre las políticas migratorias de los respectivos países.

Por otra parte las migraciones serían benéficas para las sociedades y las culturas del mundo. El mundo contemporáneo habría entrado en lo que algunos autores denominan como “edad de migraciones”, fenómeno producido principalmente por la mundialización económica y liberal que prevalece en las sociedades capitalistas, desde hace algunos decenios. Pero si la mundialización humana es actualmente uno de los desafíos mayores de nuestra sociedad, ¿cómo abordar este fenómeno global a través del arte, particularmente a través de la fotografía?

El trabajo del fotógrafo brasilero Sebastián Salgado, y su libro *Éxodos*, servirá como modelo, para analizar esta cuestión de los desplazamientos de poblaciones humanas.

Entre 1993 y 1996, Salgado recorre cuarenta países para realizar un proyecto fotográfico de dimensiones globales. Su propósito es claro: “contar la historia que une a la humanidad con movimiento”², y demostrar, a través las imágenes, que los acontecimientos planetarios están ligados entre sí. Las problemáticas actuales devienen globales: la diferencia entre los países ricos y pobres, la degradación progresiva del medio ambiente provocada por el hombre, son problemas que afectan a la humanidad entera.

Con un estilo clásico proveniente del fotoreportaje en blanco y negro, *Éxodos* postula una visión trágica e inquietante de nuestra humanidad. Observando las imágenes del libro, que representan el sufrimiento humano, pero que son al mismo tiempo de una elocuente belleza, se percibe el intento de denunciar uno de los aspectos más sombríos de nuestra humanidad.

El libro, que posee una dimensión épica, está concebido en cuatro capítulos que relatan la odisea de una humanidad en desplazamiento. El primero capítulo, *Emigrantes y refugiados, el instinto de sobrevivir*, aborda la historia de los migrantes que, plenos de esperanzas, se desplazan dejando sus respectivos países (en general del tercer mundo) para dirigirse hacia los países donde reina la prosperidad económica. Los refugiados, por el contrario, serían aquellas personas, obligadas por las circunstancias, a abandonar sus lugares de residencia para ir a instalarse a otros países, generalmente en condiciones precarias.

Un segundo capítulo *La tragedia africana: un continente a la deriva* nos muestra la miseria que afecta a la mayor parte de los países de este continente.

Un tercer capítulo *América Latina: éxodo rural, desórdenes urbanos* detalla el drama de millones de trabajadores rurales que, casi forzados a trasladarse hacia las zonas urbanas, parten en busca de mejores condiciones de vida. La consecuencia de esta movilización masiva ha provocado un impacto considerable en la urbanización de las grandes metrópolis de América Latina (San Pablo, México) que se vuelven incontrolables.

Un cuarto capítulo, *Asia: un nuevo rostro humano* nos muestra como el éxodo rural hacia las grandes capitales ha creado, en Asia, inmensas megalópolis que se vuelven grandes polos de atracción.

Las imágenes constatan que actualmente la mayor parte de la población humana habita en las zonas urbanizadas, hecho que ha provocado cambios significativos en diferentes niveles: sociales, políticos y culturales. Estaríamos viviendo lo que el antropólogo francés Marc Auge ha denominado como “urbanización del mundo”³.

Éxodos se postula como un documento fotográfico que aborda la historia de la humanidad, y pretende expresar un mensaje: la toma de conciencia.

Las imágenes en blanco y negro, de una estética barroca, poseen un tratamiento de la luz basado en el contraste acentuado de luces y sombras. Los ambientes, con un contenido teatral y cinematográfico, enfatizan un dramatismo de las escenas, que muestran las fotografías de Salgado. Los personajes retratados son elevados, a través de una técnica coreográfica, al rango de personajes casi heroicos, mártires de una humanidad en sufrimiento. Las imágenes, de una gran belleza, poseen connotaciones simbólicas y religiosas, y un cierto misticismo cristiano. Algunos títulos utilizados por el autor (Génesis, Éxodos), hacen referencia a pasajes bíblicos.

El estilo lírico de Salgado nos muestra, sin embargo, un gran respeto por las personas fotografiadas.

Si *Éxodos*, representa en imágenes una humanidad a la deriva, un mundo de sufrimientos y contrastes, si intenta darnos un mensaje de alerta, sus imágenes han sido severamente cuestionadas, principalmente en relación a una estetización del sufrimiento.

Parte de la crítica rechaza el contenido estético de fotografías que representan el sufrimiento humano. ¿Como podríamos representar la belleza en el dolor? Para algunos autores esto sería inadmisibile. El argumento es que una fotografía del sufrimiento debería poseer principalmente un valor de información.

Esta postura crítica cuestiona duramente una estetización del dolor y pone en dudas que este tipo de fotografías pueda parecerse al arte. Así las fotografías que nos muestran el dolor, perderían una parte considerable de su valor de información por el hecho de ser bellas imágenes. La atención del espectador podría verse desviada de sus propósitos esenciales.

Susan Sontag escribe en su artículo *La caverna de Platón* que una reiteración del acontecimiento puede volverlo menos real y nuestra sensibilidad verse disminuida.

Si las imágenes de Salgado poseen un cierto grado de esplendor, no debería omitirse que uno de los objetivos principales del autor ha sido publicar sus imágenes en la prensa, al menos en un primer momento. Podemos suponer que uno de los fines de la imágenes de Salgado sería el valor de información y la toma de conciencia.

El individuo es el centro de las preocupaciones de la fotografía de Salgado ya que ocupa un espacio central en sus trabajos. Si la crítica puede reprochar una cierta belleza del sufrimiento, su trabajo no podría calificarse de formalista ya que, en sus proyectos artísticos, subyacen contenidos políticos y una emoción del encuentro con el otro. Así, la fotografía de Salgado estaría situada entre la estética y la información, la estética y el compromiso, el documento fotográfico y la obra de arte. Su finalidad primera sería revelar, hacer tomar conciencia, dejar una huella de los acontecimientos, hecho que nos devuelve a la historia. Lo que Salgado registra con sus fotografías, entre 1993 y 1996, es un acontecimiento planetario, histórico, en el que más de 150 millones de personas abandonan sus respectivos lugares de origen para desplazarse y atravesar las fronteras, buscando, no sin sufrimiento, mejores condiciones de vida. Estos movimientos masivos de población han provocado inevitablemente una mutación profunda de nuestro mundo actual.

El carácter global de este proyecto pone en evidencia que se trata de una problemática actual, producida por una mundialización, económica, social, humana y cultural.

Pero si las fotografías de Salgado intentan representar un problema de carácter global para hacernos reaccionar, pueden verdaderamente mostrar la complejidad del problema? ¿Cuando el dolor de los demás es abordado de una manera global, existe un riesgo de desaparición de la singularidad del sujeto?

En su ensayo titulado *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag, comentando la exposición de Salgado, se pregunta si el principal problema que poseen las fotografías de Salgado no es tanto la belleza que poseen las márgenes del sufrimiento ajeno, sino un reagrupamiento indefinido de esos sufrimientos. Las fotografías de inmigrantes refugiados y exiliados son expuestas sin precisiones ni identificaciones. Los sujetos no son nunca nombrados, tampoco las circunstancias de sus desplazamientos; ello provocaría que el espectador se encuentre desprovisto de elementos para comprender o imaginar una acción posible.

Sontag hace igualmente alusión a los comentarios de Roland Barthes, a propósito de la exposición organizada por Edward Steichen en 1955, *The Family of Man*, en la cual dicho autor remarcaba que una tendencia al universalismo podía ser manipuladora. Mostrar una multitud de personas anónimas que sufren, y todas de la misma manera, borraría las causas y motivos particulares de estos sufrimientos individuales. Habría entonces, según el autor, un deslizamiento del sufrimiento hacia la abstracción.

Por nuestra parte pensamos que si las fotografías de Salgado pretenden hacernos comprender una problemática que concierne a la humanidad, el tratamiento de dicho problema de manera global conllevaría el riesgo de dejar al espectador sin referencias.

Mismo si el compromiso de Salgado es remarkable, y existe una inmersión por parte de autor en el sujeto abordado, el sufrimiento que muestran las imágenes, de manera general, podría hacer olvidar, al espectador, el sufrimiento individual de cada persona.

Ahora bien, más que mostrar imágenes del sufrimiento de una manera directa, ¿una evocación poética de dicho problema podría despertar la conciencia del espectador?

Es por esta razón que más adelante abordaremos el problema, a través del caso particular del artista migrante. Nuestro objetivo será intentar mostrar cómo dicho problema puede ser abordado de una manera particular, poniendo en relieve las singularidades de las experiencias vividas.

II

Pero si la globalización es un fenómeno actual, ¿qué vínculo podría existir entre arte y mundialización? ¿Cómo la mundialización podría afectar la vida de los artistas, las obras de arte? ¿Cómo los artistas, pertenecientes a varias culturas, trabajan este problema?

Los años 1990 marcan el punto de partida de múltiples interrogaciones surgidas de diferentes campos disciplinarios. En el curso de los últimos decenios, los cuestionamientos han estado centrados en la idea de una historia del arte global. Las teorías y pensamientos de descentramiento del arte ubican en el centro de sus análisis las cuestiones relativas a las migraciones y *transferts* culturales. La conjunción entre arte y mundialización provoca un reajuste de los análisis sobre las prácticas artísticas. Abordando el campo de la estética, Nicolás Bourriaud intenta definir una “estética de la globalización”⁴. Las reflexiones que propone el autor están ancladas en la realidad efectiva de los desplazamientos. Así nos propone una manera de pensar influenciada por un modo de vida nómada, que él mismo practica. Con propiedad, critica la ausencia de relación vital que existe, en general, entre la crítica y las obras. Inspirándose en lecturas de Walter Benjamín y de Georges Bataille, desarrolla un pensamiento por fragmentos, como si el ritmo de su escritura formaría una metáfora de la discontinuidad, de sus idas y vueltas entre diferentes regiones del mundo.

El pensamiento posmoderno habría concentrado principalmente sus críticas contra el modernismo, sobre todo en la frontera que separa el mundo entre colonizadores y colonizados, y sus teorías terminarían siendo discursos de deconstrucción sin perspectivas de un diálogo constructivo. Bourriaud propone repensar la noción de modernidad a partir de sus problemáticas específicas, que serían propias de nuestra contemporaneidad. Si el modernismo fue occidental, la época contemporánea atraviesa un problema de globalización

que concierne a todas las culturas. Algunos artistas, críticos y pensadores habrían avanzado ya en una nueva dirección, que se encuentra esbozada, pero debe todavía definirse. Sería a través de la práctica de ciertos artistas, que podrían definirse nuevos conceptos, como lo que el autor postula como *altermodernidad*.

III

En Europa, se asiste actualmente a la emergencia de una generación de artistas originarios de países no reconocidos por el mercado del arte, que, por sus visiones particulares del mundo, son incorporados progresivamente a la escena internacional.

El trabajo del artista de origen albanés, Adrián Paci, representa uno de estos casos.

En 1997 el artista abandona Albania, para refugiarse, junto a su familia, en Italia. Su experiencia del exilio, el choque de la separación y la adaptación a un nuevo país y a una nueva cultura, definen el contexto de sus primeras obras, las cuales intentan reencontrar las raíces de su pasado.

“El hecho de estar en la intersección de dos caminos, en la frontera de dos identidades separadas, se encuentra en todas mi producciones”⁵.

En 2013 el artista presenta en el museo Jeu de Paume, su exposición *Vies en transit* (Vidas en tránsito), una retrospectiva de su trabajo artístico: un conjunto de instalaciones, pinturas, fotografías y videos que tratan los temas de la migración, la identidad y el exilio.

Las obras de Paci emergen de un encuentro con una experiencia o una historia, y el contexto social en el que vive deviene significativo, ya que representa una fuente de inspiración artística.

Su ambición es crear un vínculo entre pasado y presente, entre el aquí y el allá. Su trabajo se sitúa en un entre-dos, en un momento de transición.

Home to go (2001), es una de las obras representativas de Adrian Paci. El artista concibe dos versiones diferentes de la misma obra. Se trata en principio de una escultura del cuerpo del artista, semidesnudo, cargando sobre sus espaldas, fragmentos de techo de una casa. Luego esa misma obra es presentada como una serie de fotografías en color, que lo muestran, como en la escultura, semidesnudo, transportando, con ayuda de cuerdas, un fragmento de techo de un hogar. Solamente las partes íntimas de su cuerpo son recubiertas con retazos de telas blancas, lo cual nos remite a las vestimentas utilizadas por los romanos en la antigüedad. La serie de fotografías exhibidas en el museo Jeu de Paume, se compone de nueve imágenes de gran formato, de 103 x 103 cm cada una. Presentadas en una secuencia fotográfica, las imágenes devienen un conjunto homogéneo, donde el espectador percibe las tentativas de desplazamiento del artista, en una acción que él mismo realiza, no sin esfuerzo. En una de las imágenes de la serie, el artista parece mirar directamente al espectador, como interpelándolo. Un sufrimiento se percibe en su mirada. De rodillas, de pie, otras veces casi recostándose en el suelo, las imágenes nos muestran los movimientos forzosos del artista intentando desplazarse.

La obra contiene, al mismo tiempo, una connotación religiosa cristiana, y nos reenvía a las imágenes del camino de Cristo hacia el monte Gólgota, donde tendrá lugar su crucifixión. Aquí el peso que el artista parece soportar, es tal vez, el de su propia historia: su familia,

su infancia, su pasado, su bienestar, su sufrimiento, que lo acompañan siempre, donde sea que vaya. Es el peso de su propia vida, que debe soportar en sí mismo, como el peso de la propia cruz que soportó Cristo, como el que cada uno debe llevar en el camino de su propia existencia.

Según Edna Moshenson, en su ensayo, “*Sujetos en Tranísto*” la estructura que soporta el artista en sus espaldas, haría igualmente referencia a la arquitectura típica del pueblo natal de Paci, simbolizando un fragmento de la memoria, una protección. Al mismo tiempo contiene un grado de responsabilidad y compromiso. El hecho de tomar la decisión de partir junto a su familia, y dejar su tierra de origen, es un compromiso motivado por la determinación de aventurarse a ir más lejos, dejando detrás un contexto difícil. En 1997, momento en que Paci decide irse de Albania, reina un clima general de incertidumbre política en el país, producido por una profunda crisis económica y una anarquía generalizada, consecuencia de la salida reciente del régimen comunista del país. El artista decide entonces partir, junto a su mujer y su pequeña hija, para instalarse en Italia y comenzar una nueva vida. La obra *Home to go*, se presenta entonces como metáfora de su vida y de su propia condición de inmigrante. Representa asimismo, como le dice Edna Moshenson, una figura híbrida: un hombre-casa que se desplaza por el mundo, entre sufrimiento y esperanza, entre movilidad e inmovilidad, entre pausa y movimiento, posibilidad e imposibilidad. La misma hace una referencia explícita de la idea *retour chez soi* o *retorno al hogar*, que deviene una idea central para el artista. “Para mí el retorno al hogar no evoca solamente la cuestión de la emigración, sino también una cuestión más profunda, la búsqueda de una estabilidad perdida. En un contexto de mutación profunda debemos elaborar estrategias para sobrevivir. La idea del retorno al hogar o a uno mismo es una de ellas”⁶. Así la obra de Paci es una metáfora de nuestra época y una expresión de uno de los grandes temas de nuestro mundo contemporáneo, como la inmigración, el desplazamiento y el exilio. A través de sus manifestaciones artísticas, que devienen metáforas visuales, el artista pretende evocar una dimensión colectiva, a partir de una experiencia personal.

IV

Mi trabajo de creación artística y de investigación teórica es, entre otros, una interrogación sobre mi propia historia y mi propia identidad. Estos problemas, de carácter personal, me habitan desde hace algunos años, y son, actualmente, el centro de mis preocupaciones artísticas y existenciales.

Entre 2009 y 2012, intenté, a través de un trabajo artístico, responder a ciertas cuestiones que me habitaban. Me había vuelto un inmigrante, lo cual me llevaría a reflexionar sobre mi propia situación. Es en esta deslocalización, que se produce un proceso de construcción de una nueva identidad. Este proceso continua siendo una de mis preocupaciones centrales. En este proyecto artístico, titulado *Reprises*, proponía algunas tentativas para reconstruir la historia de mi familia de origen italiano, que había emigrado a la Argentina. Mis antepasados formaron parte de la gran ola de emigrantes que partieron hacia América Latina a fines del siglo XIX. Un siglo después yo mismo viviría una experiencia similar, aunque por razones diferentes y en otras condiciones.

En este proyecto las fotografías de álbumes de familia y algunas narraciones orales, se entrecruzan con fotografías realizadas en mis viajes a la región de los orígenes familiares (el norte de Italia), e igualmente con archivos y documentos históricos encontrados en el curso de mis investigaciones. Así, las historias orales, la memoria, y los archivos se vuelven puntos importantes para mi reflexión. Son el vínculo entre el pasado, el presente y el futuro y me han permitido partir de hechos históricos para reinterpretarlos.

El objetivo de este proyecto es reconstruir, en imágenes-textos, la historia de mi familia, de hilvanar parcialmente el vínculo entre generaciones y crear nuevas filiaciones a través de los silencios, el vacío y lo desconocido de la historia familiar. Como en una novela histórica, he partido de la traza de algunos hechos existentes, para construir una narración, y poder así reconstruir una posible historia.

¿Pero cómo reconstruir nuestra propia historia cuando hay silencios, elementos que se nos escapan, o lo desconocido? ¿Cómo remplazar eso que falta o está ausente? ¿Puede reconstruirse una historia de manera fragmentada, dispersa, no lineal? ¿Puede reconstruirse el pasado y la memoria a través de la ficción? ¿Cuál sería su legitimidad?

En este sentido, la apropiación de la historia familiar, así como de la Historia colectiva, es para mí, una posibilidad de reconstitución y recreación de una posible historia, y de reconstruir así mi propia identidad.

De carácter autobiográfico, mi proyecto intenta ir más allá de mi historia personal, y aborda la historia de la emigración europea hacia Argentina hacia fines del siglo XIX. Establecer un dialogo entre historia individual y colectiva, es uno de mis objetivos esenciales. En una época como la nuestra, donde la mundialización humana, económica y cultural deviene uno de los desafíos mayores de nuestra sociedad contemporánea, me pregunto si es posible vivir sin memoria y sin identidad. Siendo un artista migrante, viviendo lejos de mi tierra, el tema del desplazamiento humano es una problemática que me concierne y que deseo profundizar en mis investigaciones. Las nociones de deslocalización, identidad, memoria constituyen puntos importantes de mi reflexión.

Mi trabajo artístico se articula en torno a un dispositivo donde se entremezclan narraciones, documentos históricos, fotografías de viajes, de familia y archivos, elaborando una narración donde temporalidades se entremezclan y dialogan en otra temporalidad, compleja, no lineal. Todas estas tentativas que he realizado como artista para construir un territorio propio, un imaginario, un lugar memorial narrativo, son elementos que me constituyen y me acompañan en mis itinerarios, mis desplazamientos, mis deslocalizaciones.

Mi propia condición de inmigrante ha estado, a pesar de las dificultades, al servicio de una apertura espiritual y hacia los intercambios. La integración a una nueva lengua/cultura me ha dado puntos de vista singulares en relación a mi propia historia y a mi propia cultura. En un proceso de afirmación individual, construí una identidad que no posee una sola raíz, sino es más bien diversa. Una identidad plural se ha ido formando en el seno de estratificaciones de las diversas culturas asimiladas por mi conciencia.

Si el arte es el encuentro entre el artista y la sociedad, una posible respuesta por parte del artista sería una afirmación del yo hacia el resto, el otro.

Pero mi trabajo no es solamente la afirmación del yo. Traducido por el hecho de vivir entre culturas diferentes, el mismo propone una dialéctica entre arte y existencia, que luego se transpone en mi obra artística.

V

La migración planetaria se intensifica desde los años 1980, a tal punto que el número de migrantes se ha triplicado y estas cifras no cesan de aumentar. El problema de la migración ocupa entonces un lugar central en las discusiones actuales.

Los artistas no están ausentes de estas discusiones. Frente a la complejidad del mundo, esbozan ideas, proponen proyectos, piensan el futuro, algunos parten a vivir lejos de su tierra. Hemos visto como en *Éxodos* se documenta la reorganización de la humanidad bajo el efecto de la globalización mundial, que tiene como protagonistas los migrantes, refugiados, exiliados. Como lo muestran las imágenes de Salgado estas problemáticas devienen globales, y afectan a la humanidad entera.

El tratamiento global de este problema podría bascular, como lo pensaba Sontag citando a Barthes, en una posible desaparición de la singularidad de cada individuo, cada historia individual y de su sufrimiento particular.

Hemos intentado entonces mostrar el problema desde una perspectiva diferente, podría decirse opuesta, a través del caso de artistas que trabajan a partir de sus propias historias individuales y familiares, pero que se encuentran siempre íntimamente ligadas a sus contextos históricos.

Así, el caso particular de Adrian Paci, representa la figura de un artista migrante. A través de sus obras el artista albanés elabora estrategias para reencontrar una estabilidad perdida. La experiencia migratoria deviene así un ejemplo concreto de la búsqueda que es el conocimiento de uno mismo. Una práctica artística que traspone cuestiones existenciales a la obra.

Respecto a mi trabajo, uno de mis objetivos ha sido abrir mi problemática, de inspiración personal, hacia problemas más generales como la migración, la memoria individual, familiar y colectiva.

Finalmente los artistas migrantes atraviesan fronteras geográficas, políticas, culturales y se instalan en un nuevo país, una nueva cultura, traduciendo a través de su arte la experiencia de desarraigo, difícil de sobrellevar, pero rica en apertura hacia los otros. Estos artistas forman parte de una nueva cultura transnacional que se desplaza. Algunos denuncian las desigualdades del mundo, como las fotografías de Salgado. Otros, como Paci o yo mismo, encarnan en sus obras la experiencia migratoria haciendo de ella una posibilidad de creación. Pensar los problemas de la migración, el desarraigo, o el exilio, deviene importante, ya que son temas esenciales que conciernen a nuestra época actual. Estos artistas, expresan a través de sus obras, historias individuales y colectivas y proponen nuevas vías de reflexión para repensar estas problemáticas globales.

Notas

1. Término utilizado por Catherine Wihtol de Wenden (2009) en *La globalisation Humaine*, Presses Universitaires de France, Paris.
2. Salgado Sebastiao con Francq Isabelle (2013), *De ma terre à la terre*, Presses de la renaissance, Paris, p. 88.

3. Augé Marc (2012), *Pour une anthropologie de la mobilité*, Éditions Payot & Rivages, Paris, p. 106-107.
4. Bourriaud Nicolas (2009), *Radicant. Pour une esthétique de la globalisation*, Editions Denoël. (Bourriaud Nicolás (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo).
5. Paci Adrian (2013), *Vies en Transit*, entrevista con Marta Gili y Marie Fraser. Mousse Publishing, Milan / éditions du Jeu de Paume, Paris / éditions du Musée d'art contemporain de Montréal, Moshenson Edma, *Sujets en Transit*, p. 44.
6. Ídem.

Abstract: The essay poses the question about how aesthetics in photography give account of migrations and human globalization processes through the different ways that each author chose to build its visual discourse.

Key words: globalization - singularization - aesthetics transitions.

Resumo: Neste ensaio se interroga sobre como a atividade estética, e em especial a fotográfica, mostra as migrações e os processos de mundialização humana através dos diferentes modos que cada autor escolhe para iniciar seu discurso visual.

Palavras chave: universalização - singularização - transições estéticas.

En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta

Raquel Fonseca *

Resumen: El tiempo que precede a la inmigración es un tiempo de expectativas y de imágenes, animadas por el sueño de lo desconocido y deseado. Un trayecto de una experiencia marcada por una inmigración en doble sentido: un recorrido íntimo y a la vez común para todos aquellos que osan desplazarse a otras culturas. La fotografía que precede esta aventura, ciertamente contribuye a materializarla, porque primero siempre estuvo la imagen.

Palabras clave: experiencia - incertidumbre - fotografía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 84]

(*) Fotógrafa, docente e investigadora de Centro de Artes y Letras de UFMS/RS-Brasil. Coordinadora académica del Programa de Posgrado de artes Visuales/PPGART de la Universidad Federal de Santa Maria RS, Brasil.

“En las ciudades por donde pasamos no nos ocupamos de ser estimados. Pero cuando debemos quedarnos en ellas durante algún tiempo, nos preocupamos de ello. ¿Cuánto tiempo hace falta? Un tiempo proporcionado a nuestra duración vana y mezquina”. Pascal

La idea de dejar el país natal no fue el resultado de una decisión intempestiva, sino de una larga reflexión poblada de imágenes a la vez idílicas y contradictorias semejantes a las que vivimos en nuestros sueños, sin embargo las escenas al día siguiente salen de la esfera del sueño y perduran con la emoción que ellas suscitan. Es por esta serie de emociones entrelazadas, de posibles e imposibles, que la idea de una partida se esboza contradiciendo una realidad adversa al viaje tan soñado. Es necesario decir que el tiempo que precede a la partida, sobretodo el de la inmigración, es un tiempo de expectativas y las imágenes originadas por esta experiencia no están vacías de sentido. El sentimiento que emerge proyecta, sobre el lugar deseado, cierta cualidad independiente de sus cualidades reales al punto que el futuro queda incierto. Es entonces, cuando con esta parte de semejanza de realidad que con coraje emprendemos el camino escogido con determinación.

No había en el desplazamiento un fin que no sea más que la motivación primera; puedo decir que el solo hecho de desplazarse lleva en sí mismo su propia determinación, el objeto de un deseo de conocer gratuito y pertinente ¿y por qué no también el de un conocimiento más refinado de sí mismo? Esa mirada sobre sí mismo, en realidad no espera la partida

para ser puesta a prueba; ella nos abraza y de cierta manera prepara el porvenir para los entrelazados del presente y del futuro que el imaginario nos libera sin cesar; él nos obliga a posicionarnos en tanto que “voyeur”, actor en pensamientos y actos; es presente porque las imágenes ocupan lo cotidiano como también el futuro enunciado por ellas. En estado de ensueño se mezclan con cierta materialidad las imágenes futuras, imágenes imponderables pero al menos estructurantes en la construcción o en la formación del individuo partiendo hacia otros horizontes. Es así como el sueño preservado de una vida responde de cierta forma y de manera simbólica, al deseo de vivir de otra manera.

Esta transformación me parece fundamental ya que permite protegerse de los excesos del imaginario que no conoce las fronteras que riesgosamente nos puede hacer vagar más allá de lo posible. A pesar de la paradoja, es por esta libertad del imaginario que las brechas se presentan y abren, permitiendo considerar el paso de las fronteras reales por vías concretas que conduzcan con certeza al destino elegido.

Si el contexto de una vida apacible de provincia nada presagiaba un viaje, menos aun, el que me conduciría a Francia, la idea de evasión me habitaba siempre, pero muy a menudo la de ese desplazamiento lejano se tornaba imposible a la vista de mi entorno. Ciertamente nada en concreto, porque la posibilidad en aquel entonces no se sustentaba sino por su cualidad de imagen soñada; mientras tanto la evasión ya estaba allí en el imaginario que vagaba a lo lejos derribando fronteras; de suerte que la invitación al país de mi elección tenía la posibilidad de una ventajosa afirmación. En todo caso ésta travesía animaba la existencia cotidiana de este deseo de una confrontación con lo desconocido y ciertamente con esa parte desconocida oculta en lo más profundo de mí misma. El desarraigo conduce forzosamente a una experiencia interior con todas las dificultades que tal inmersión impone; si en las condiciones de la vida cotidiana no es tan evidente mirarse ni apropiarse de cosas vistas en el fondo de sí mismo, es aquí donde quizás reside el peligro de todo desarraigo, porque en la medida de lo posible hay que encontrar en sí mismo el equilibrio necesario para vivir eso que nos es inhabitual y sobre todo relacionarse con el otro, en el tiempo de quien llega como extranjero, sin el temor de ser extranjero para el otro.

El momento de la partida llegó. El 26 de septiembre de 1983 partí a París. Una vez llegada y, a pesar del estrés de un examen de francés en la Sorbona al día siguiente, el fantasma de lo desconocido no estaba en este encuentro.

La determinación fue lo que ciertamente pudo contrarrestar el hipotético malestar de una extraña opresión. Recuerdo hoy todavía la sensación de libertad vivida; ese sentimiento que me hizo recordar hasta la más mínima luz de los reverberos y sus reflejos sobre el pavimento de Montparnasse antes que el asfalto viniese a arrancarle su poesía. Y acuerdo con Proust: “Yo soy otro” sin por ello perder la cohesión de una relación prolongada con mis propias raíces”. (1998) Montparnasse, ha quedado como el lugar donde comenzó un recorrido que dura por siempre. Difícil de explicar la armonía que ha existido entre la cultura local y yo. Puede ser que la larga construcción de esa ida, haya tenido el mérito de favorecer el encuentro. Sin sentirme verdaderamente extranjera en París, mi vida se desarrolló sin grandes dificultades entre descubrimientos, estudios y nuevas amistades. Si el paisaje y la lengua no eran más los mismos, faltaba abordar los diferentes problemas cotidianos, pero ellos no eran más que los de un estudiante, lo propio por pasar de un lugar de vida a otro, la pregunta que uno se hace, parece ser, de otro orden.

La adaptación de una nueva vida en tierra extranjera pasa esencialmente por la comunicación y el lenguaje, que en este caso no es un accesorio. Para esta experiencia, había que confrontar el lenguaje corriente con sus palabras de 'argot' hasta entonces desconocidos por mí, obligándome a re-aprender, sino el francés, el habla parisina. Había que tomar posesión de ese habla a fin de servirme de él como los otros, más por necesidad de hacerme comprender, por asimilación mimética, las palabras escuchadas. La sensación experimentada al principio era desconcertante porque uno se encuentra en un callejón sin salida, sorprendido a veces de las variaciones que una lengua hablada contiene, mostrándonos más como extranjeros, privados de una experiencia oral, práctica de la lengua. Es la lengua la que nos expone como el inadaptado en una tierra extranjera. Es la lengua entonces "el objeto cultural que va a jugar un rol esencial en la percepción del otro" (Augé, 2011). El reencuentro y la adaptación pasa por este útil primordial, la lengua. Sin un manejo razonable de este útil, es muy difícil cruzar las informaciones, de establecer un diálogo, de tejer los lazos y en fin, de coexistir. La lengua es una de las condiciones de pertenencia a un lugar, al mismo tiempo que ella asigna al extranjero su diferencia. Ella ocupa un lugar importante para todos ciertamente, pero para el inmigrante, ella va más allá de la aprehensión mecánica de las palabras pues es símbolo de la diferencia, una diferencia a veces molesta, la lengua nos puede dejar al margen del movimiento de la vida cuando los otros transitan confortablemente en el centro de la misma, "el uno para el otro coexisten a través de un mismo mundo". Con la lengua es todo el cuerpo que interactúa y se comunica a través de palabras, gestos y actitudes del ser al mundo, de ser en el mundo que solo su movimiento hace integro y posible.

Hay que decir también, que al comienzo de una aventura en otra tierra, diferente a la suya, la vida se ve como en un espejo extendido, sin preocuparse a veces que esa superficie sea deformante. Liberadas transformadas, esas imágenes falsas, las creemos verdaderas durante este comienzo cuando aun están formadas en un estado de sueño; nos hacemos una idea y queremos autentificarlas a menudo con imágenes que creemos ciertas, pero, en este estado de cosas nada se reduce al puro juego de apariencias; el sueño del principio encuentra sus raíces más profundamente de lo que podemos creer y en él "ni la contradicción es señal de falsedad ni el acuerdo es señal de verdad" (ibid, 2011) cuando el deseo de vivir las experiencias, por otra parte, lejos de la certeza del territorio de nacimiento, habla más fuerte que todo el resto y se reviste de la intuición de un posible renacimiento y en la génesis en un país distinto al suyo.

Un 'renacimiento' por desarraigo no se da sin contar con las transformaciones síquicas y sobre todo las subjetividades, véase las inter subjetividades del ser. Porque es preciso osar deambular, en esas profundidades para poder ver, remontar otras imágenes que se cruzan y se entrecruzan, sin por ello transfigurar la totalidad del ser en el mundo. Es ésta una difícil tarea a afrontar ya que las imágenes vividas e imaginadas se entrelazan las unas con las otras con intensidad. Es cierto que hay que cuidarse de toda tentación de ruptura completa con el pasado, en este tiempo de adaptación, a fin de que un equilibrio nuevo pueda producirse como un complemento, un aumento de la experiencia y no como una sustitución de valores pacientemente madurados y antes adquiridos. No se trata de rellenar un vacío pero, sí de añadir lo que falta. Ningún individuo esta vacío de experiencia y si él le otorga un exceso de importancia y de calidad a todo lo que le falta y todo lo que es nuevo

en el país de adopción, le será necesario en su reconstrucción en el nuevo país, recordar que toda persona desplazada jamás llega sin equipaje, real o simbólico.

La existencia ubica al individuo en el mundo y el hombre lo habita, haciendo cuerpo con su movimiento, con sus experiencias diversas; es en esta diversidad del movimiento que se une al mundo que habita. La gran dificultad de un inmigrante es la de entrar en el movimiento y así hacer cuerpo con él de manera de integrarse a la sociedad. Si al principio de la experiencia es normal estar al margen de este movimiento, es contraproducente continuar mirándolo todo desde la periferia, viendo correr el tiempo. Es extraño ciertamente pero sucede más a menudo de lo que se cree. Esta actitud extraña no depende de la particularidad de un lugar preciso, sin embargo, ella tiende a instalarse inconscientemente y en diversos grados, de manera casi unánime en todos los seres que viven alejados de su hábitat de origen. Esto pasa también en una nación continental como Brasil con los habitantes del norte del país que migran de la provincia para ir al sur en búsqueda de lo que les falta. Para regresar a mi viaje a París, como todo desplazamiento a tierras lejanas, yo llevaba un equipaje de imágenes, cicatrices y carencias ligadas a mi experiencia en un período de represión militar. Nunca fui militante pero tenía una actitud de desconfianza hacia el Estado dictatorial de la época. Era muy difícil ser estudiante cuando todo estaba programado para obstaculizar todo pensamiento creativo e imaginativo. La angustia ante la nada, suscitada por la dictadura militar impedía toda tentativa que llevara al descubrimiento, a una libertad de expresión y esta situación se hacía sentir muy especialmente en las escuelas de arte. Durante este régimen dictatorial estábamos faltos de una fundamental libertad de expresión y de creación. No hacíamos nada, no pensábamos en nada por temor de estar fuera de las normas impuestas; normas difícilmente discernibles porque no eran siempre francas, queriendo parecerse a una normalidad que no era tal. Profesores y estudiantes eran todos sospechosos. En ese entonces, yo viví extrañamente pero no estaba sola en esa travesía del desierto impuesta por el poder autoritario. A pesar de la despreocupación propia de la juventud, sufrir una vida sin brillo sometida a la flojedad de lo cotidiano, era desesperante. ¿Cómo construir algo creativo si ese algo se disolvía? La prensa escrita, la televisión, el teatro, el cine estaban todos controlados; no oíamos y no leíamos nada que no hubiese sido leído y escuchado antes. Éramos informados por medio de un lote de mensajes e imágenes filtrados, manipulados con una veracidad convenida. Una vida desprovista de sinceridad no podía sino estar animada por el recelo y la delación instaurada por el sistema de represión establecido. Esto me decía que tenía que tener mucha paciencia a lo largo de la preparación de esta partida anunciada hacia Francia. La vida en el Brasil era incierta y vivíamos una estabilidad aparente, en la que el malestar sufrido era disimulado por el silencio de la gran mayoría. De este periodo quedó el sentimiento de una vida mal llevada por el monstruo de grandes ojos abiertos que ha marcado a toda una juventud privada de información, y peor aún, privada de la libertad de pensar. Una vida entonces marcada por un silencio turbulento ocupado solamente por algunos gritos proferidos por aquellos que aprovechaban las brechas de la evasión y de los escapes que solo el imaginario y no la realidad les podía ofrecer. No es fácil imaginar mis ensoñadas escapadas, permitiéndome el espacio vacante donde pudiese respirar la vida y el viento de la libertad. ¿Es el imaginario una manera de resistir, cuando orienta la mirada hacia otras imágenes fuera de la realidad, al interior de ese centro de restricciones?

Si la causa directa de mi partida no fue el régimen instalado en mi país, fue al menos la gota que desbordó el vaso. El peligro podía estar muy cerca de mí. De un lado la represión militar, por el otro una violencia infligida por los marginados y los ladrones de todo género y para colmar el panorama general una inflación galopante que nos empujaba a todos a la desventura.

La vida en aquel tiempo no era fácil, en tales condiciones, no se podía hablar de una vida ordinaria. Al mirarlo en pasado, independientemente de opciones políticas, esta vida arbitraria nos comprometía, a pesar de nosotros, a un sistema en el que el presente estaba desposeído de sus hechos y sus actos, un presente sin sentimiento hacia los individuos, falta de libertad y acción. Por consecuencia el futuro quedaba en suspenso, falto de perspectivas a avizorar en permanente espera. Era difícil vivir porque estábamos privados de realizar gestos y hechos esenciales vinculados al desarrollo personal, así como el de toda la comunidad, éramos guiados como marionetas y conducidos a tener un pensamiento cada vez más decadente. Yo no era consciente, yo formaba parte de esa generación que callaba; no obstante, ese encierro en el silencio, no ahogaba, por suerte, completamente mis aspiraciones y mis momentos de evasión imaginarios. Reducida por la fuerza de las circunstancias al silencio, las imágenes jamás me defraudaron en mi deseo por hacer realidad el sueño de un cambio posible. Por el imaginario, la evasión siempre quedo asegurada.

Sin billete de retorno fue mi ida a Francia, al menos sin un regreso próximo, presagiando ya el deseo de vivir la singularidad de una doble cultura. Si la diferencia entre la cultura brasilera y la francesa fue un hecho real, mi imaginario trabajó en el sentido de una ecuación de fronteras, separándolas, así pues no hubo ruptura entre una cultura para adquirir la otra en esta experiencia de vida. Las cosas se sucedieron más por adición que por sustracción de una o de la otra cultura, y sigue siendo impensable para mí haberlo hecho de otra manera. Ser múltiple me parece muy bien, pues considero un suicidio simbólico de la subjetividad y también de la intersubjetividad de mi ser pretender lo contrario. Ahora decidí vivir en armonía con y por esta doble identidad que comenzó el 26 de septiembre de 1983, el día de mi ida a París. La palabra “desarraigo” verdaderamente no me concierne porque jamás he experimentado mi desplazamiento como tal. Si por esta trayectoria ciertas lianas tuvieron que ser cortadas, mis raíces no han sido sino enriquecidas por elementos de esa otra cultura. Entonces es necesario reconocer que nada fue simple en tal proceso. No somos híbridos, no podemos ser el uno y el otro a la vez pues es necesario intentar esta experiencia como si fuera una totalidad de nuestro ser.

Para describir este tipo de vida, pienso en la expresión de Merleau-Ponty: “Nosotros no somos un cuerpo, somos una experiencia. Es por la experiencia que nosotros nos explicamos con el mundo según un nuevo punto de vista para alcanzar un posible desenlace. Esto porque hay, de ahora en adelante, un nuevo “medio”, el mundo recibe una nueva cubierta de significación” (1971), y mi mundo personal fue “re-significado” por experiencias diversas durante muchos años.

Aquí relato un ida que ha durado veintiocho años sin interrupción. La vida anduvo su camino con buenas y no tan buenas sorpresas a lo largo de este trayecto. La prerrogativa prevista fue la de una correlación más que la de un simple contacto; aunque a veces ciertas barreras se interponían para recordarme que este río de la diferencia cultural no corría siempre apaciblemente. Ciertas marcas de fracturas de la existencia humana se revelan

más vivas cuando uno es el extranjero del otro más que consigo mismo, cuando no se comparte con él las mismas raíces. Esto se ve claro en el campo de trabajo, sobre todo si por desgracia el individuo que procede del exterior, es más competente que el nativo en la misma tarea a realizar: Uno deviene en un competidor potencial y fácil de excluir del escenario; aunque esto pueda ser sorprendente uno es desplazado más por ser competente que por incompetente. Si esto no es lógico ni políticamente correcto, este hecho sucede muy frecuentemente poniendo en evidencia la impotencia del inmigrante. Una impotencia que obliga a trabajar siempre más, a ser muy eficiente, no solamente en las tareas materiales por su capacidad humana sino para permanecer integro ante este hecho. Es necesario conducirse lo mejor posible a fin de preservar la dignidad como también la integridad del ser. Es difícil administrar una vida profesional. Ahora bien un individuo desplazado no ocupa solamente el lugar del espacio donde se encuentra, sino también hay que saber “que él se conforma en el espacio con su cuerpo y su espíritu” (ibid, 1971). No obstante, es necesario observar que la condición de artista favorece de alguna manera su estar ahí. La autonomía acordada al artista lo ubica en una categoría específica ya que es con sus iguales que él debe aspirar a un lugar. El artista es una suerte de imaginario aparte. Sin embargo olvidamos que el arte puede hacer mucho más que otras actividades humanas. No es verdad “que prestando su cuerpo al mundo el pintor cambia el mundo en pintura”? Se dice que el artista es un ser que por su condición misma de creador y por su manera operativa de comprender la realidad para transformarla, actúa significativamente allí donde él se encuentre. La fotografía, por experiencia, fue mi solución. Mis logros pasan por la fotografía y las imágenes continúan enriqueciendo mi vida y me ayudan a recrear una nueva historia; mi retorno a Brasil. Las imágenes engendradas en lo profundo del imaginario emergen a la superficie y se adhieren a la piel para devenir superficie fotográfica. El retorno imprevisto a Brasil no fue un descubrimiento encantador puesto que al fin de cuentas regreso a mi país natal; el retorno no fue fácil ya que se impuso una nueva confrontación conmigo misma y con la realidad del país. Libre de la dictadura militar que se imponía cuando salí de mi patria en aquel momento, ahora estaba de regreso en mi propio país de nacimiento siendo nuevamente extranjera. Un regreso no sin sufrimiento porque despertaron las imágenes de una vida de lucha y esfuerzo, aunque bien adaptada al lugar familiar, el regreso me hizo probar de nuevo los efectos impuestos por el tiempo pasado en el que los cambios resaltaban. La transformación del país y sobretodo del individuo que regresa con su lote de experiencia sensible e intraducible en lengua vernácula. Un regreso no es jamás anodino, puesto que reclama ser otro; no regresamos jamás pura y simplemente al territorio de nacimiento. No es la realidad geográfica la que cuenta, pero si la de los territorios de donde somos los portadores y los contrabandistas de historias que son de buen y de mal-grado, escritas en el fondo de nosotros en el momento de nuestra experiencia de la “extra-territorialidad”. En el extranjero el cuerpo es sometido a los juegos de percepciones y emociones en su alteridad y, al regreso, la alteridad continua ofreciendo un espejo extendido y deformante de eso que nosotros percibimos de nuestro país, ella reactualiza los horizontes de espera. La inmigración es entonces una experiencia de doble sentido donde el pasado, el presente y el futuro se cruzan en nuestro imaginario para tejer con él una nueva “visión del mundo”: La frontera entre el país extranjero y el país natal se funden y se interpreta con mayor libertad.

En efecto, si mi ida fue marcada por el sueño de descubrir y de comprender la diferencia, absorbiendo el conocimiento; Brasil, mi tierra natal, hubiese podido hacer más fácil mi retorno, pero no fue el caso. Heme aquí de regreso a un país libre de la dictadura militar, que a la vez hizo su propio camino y se volvió extraño para mí. Experimenté, entonces una suerte de exilio en mi propio país, fui paradójicamente percibida por los brasileros como alguien venido de otro lugar, diferente a ellos mismos, ya que para algunos, yo era verdaderamente francesa. Quedé confusa, y en medio de tantas cosas a considerar no me daba cuenta ser vista y tratada como francesa por algunos de mis compatriotas como una manera de establecer la diferencia en su territorio. Esta desigualdad fue acentuada porque me encontré en una región del país desconocida hasta entonces por mí, con las características de una ciudad provinciana. Desde ese momento, mi vida parisina pasaba a formar parte del orden imaginario y cuando me hacía falta, ella adquirió un nuevo peso en mi sensibilidad y una significación que me exigía ir más allá de lo que la memoria imagina, una carencia no ocupada pero desviada por mi nueva vida de profesora universitaria que tenía que asumir. Me fue necesario enfrentar tantas diferencias incluidas en un mismo paquete. Fue necesaria mucha fuerza moral y un intenso trabajo para emprender este re-encuentro con mi extraño país. Nuevamente naturalizada pero ciertamente diferente. Extraño acto el de ir y de volver; un camino por el cual nos conocemos y nos desconocemos a la vez. Las cosas simples se revelan en toda su complejidad. La vida es completamente hermosa cuando se tiene la suerte de verla a través de la infinidad del sueño, ya que “entre nosotros y la vida existe un cristal frágil. Por muy nítidamente que la vea, no la puedo palpar” (Pessoa, 2006). La fotografía jugó un rol fundamental ya que en la partida, la novedad producía frecuentemente una parada sobre la imagen como una necesidad de comprender mejor el movimiento del que formaba parte integrante: El ojo ‘appareillé’ de la fotografía es una meditación que facilita la aproximación a la realidad. Mis fotos de París estaban cargadas de una poesía intimista que el blanco y negro acentuaba y me conducían al encuentro de imágenes que yo me hacía de esa ciudad antes de partir.

Seguramente la fotografía me ayudó a “moldear el paso”, a seguir un ritmo diferente de mis hábitos brasileños; si ella me permitió integrarme al movimiento de la vida parisina para no permanecer al margen, no fue por casualidad, ya que la fotografía era el instrumento conciliador de un imprevisto retorno. En la universidad, rápidamente tuve que emprender la actividad de investigación sobre la fotografía, objeto de arte, ampliamente solicitado en nuestra época. Si en París la fotografía analógica fue privilegiada por mí, en Brasil ella pasó a un segundo plano de realización; por un lado por la dificultad del material para realizar el trabajo analógico, por el otro, porque la fotografía numérica responde con más precisión a las necesidades de una sociedad urgida de ‘ver’ y también por lo que hace del arte contemporáneo, un arte tecnológico por excelencia, que abraza con fuerza lo numérico.

Mi trabajo no ha hecho más que continuar, alimentando una cierta cohesión del mundo de la imagen y de la vida tangible durante mis desplazamientos; trátase de fotografía analógica o numérica y, en particular, mis investigaciones sobre la fotografía en movimiento, no se trata de una parada sobre la imagen sino el de seguir el movimiento que ellas suscitan aprovechando los efluvios que hacen propicia la interacción con la realidad o el paisaje ambiental también idílico que requiere un esfuerzo de cohesión del ser con su

imaginario y de sí mismo con el movimiento de la vida en el lugar donde uno ha elegido vivir. En todo caso, la fotografía parece uno de los medios más eficaces para apropiarse de las cosas del mundo y por su ejercicio uno pasa a formar parte integrante de él, porque uno no fotografía el mundo sino que lo hace con él. Porque la fotografía significa estar allí, haciendo acto de presencia. Mi vida, ha sido formada por el concurso de imágenes y mis relaciones pasan por la fotografía. El fotógrafo es un caminante que ve de otra manera la vida que pasa ¿Por cuánto tiempo? Por “un tiempo proporcional a nuestra duración vana y frágil”, como dice Pascal.

Puede ser que los caminantes se encuentren en un momento, coloreados en su totalidad de otras historias, de otros paisajes, más o menos descifrables, dependiendo del equipaje que cada quien lleve consigo.

Referencias bibliográficas

Augé M.; Didi-Huberman, G. & Eco, U. (2011). *L'expérience des images*. Paris: INA Editions.

Merleau-Ponty, M. (1971). *Existence et dialectique*. Paris: PUF.

Pascal (1976). *Pensées*. Paris: Flammarion.

Pessoa, F. (2006). *O livro do desassossego*. São Paulo: Editora Schwarcz S.A.

Proust, M. (1998). *Por el camino de Swann / En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza, vol. I.

Abstract: The time preceding immigration is a time of expectation and images, animated by the dream of the unknown and the desired. A journey of an experience marked by immigration in two ways: an intimate journey, yet common to all those who dare to travel to other cultures. The picture that precedes this adventure, certainly contributes to its materialization, because the first was always the image.

Key words: experience - uncertainty - photography.

Resumo: O tempo que precede à imigração é um tempo de expectativas e imagens, animadas pelo sonho do desconhecido e desejado. Um trajeto de uma experiência marcada por uma imigração em duplo sentido: um percurso íntimo e à vez comum para todos aqueles que migram a outras culturas. A fotografia que precede esta aventura, contribui a materializá-la, porque primeiro sempre esteve a imagem.

Palavras chave: experiência - incerteza - fotografia.

Resumen: De cara a la diversidad de imágenes producidas a partir de la posdictadura argentina, la propuesta es tomar aquellos trabajos en los que el deseo del fotógrafo reblandece las fronteras de la representación, persiguiendo la construcción de fotografías “imposibles”.

Palabras clave: Fotografía - Representación - Desaparecidos.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 95]

(*) Fotógrafa profesional (Motivarte), realizó estudios en Ciencias de la Comunicación (UBA) y se dedica a la conservación preventiva de fotografía. Es investigadora y miembro del colectivo f: imagen y palabra.

Quando el niño no puede dormir, y todas las luces están apagadas,
se pone a escuchar el murmullo impalpable de la noche
y entonces lo que aprehende es, en su pureza, la existencia sin existente,
la forma anónima del ser. (...) no hay nada sino el ser en general,
el inevitable rumor del *hay*. Siempre *hay* aún cuando no haya algo.
(Finkielkraut, 2008, p. 14)

I.

Desde mediados de 1970 y hasta principios de 1980 la ausencia abarcó toda la extensión de esta tierra, los poderes dominantes escupieron odio en la cara del pueblo y, entre las diversas respuestas que se generaron, se hicieron fotografías. Éstas cumplieron un rol de acción documental, de liberación y, en algunos casos, de resistencia. En este sentido, ante la oscuridad absoluta que significó el terrorismo de Estado, resulta sumamente enriquecedor recuperar la fotografía producida en Argentina, como un corpus integrado por una diversidad de miradas que fortalece su valor.

En el presente trabajo se busca realizar una aproximación a la producción fotográfica desarrollada desde los años de posdictadura hasta la actualidad, tomando específicamente aquellas propuestas en las que el deseo del fotógrafo persigue la elaboración de imágenes “imposibles” o que se posicionan en la frontera de lo representable.

Se partirá de la premisa según la cual “todo cambio en la estructura social influye tanto sobre el sujeto como sobre las modalidades de expresión artística” (Freund, 2001, p. 7). Desde esta perspectiva, cabe destacar que en Argentina existen imágenes del accionar del terrorismo de Estado –como las de Víctor Bastera o las que integran los fondos de los Archivos de la Memoria– pero durante mucho tiempo no hubo ojos que las vieran. Frente a esta carencia, cobra especial importancia la creación de fotografías que se oponen a esta resistencia para generar sentidos, para evocar lo vivido y transmitirlo a nuevas generaciones, en definitiva, para enriquecer la memoria colectiva.

Sobreponiéndose al obstáculo figurativo que significa la representación del horror, en los casos seleccionados se construye desde el interrogante, la incertidumbre, la duda y la indagación. Así, la mediación artística opera como puente hacia lo inexpresable.

El acto de fotografiar no se agota en una secuencia mecánica, implica “ejercer las posibilidades de la conciencia, pensar, sentir, intuir y percibir a través de la fotografía” (D’Amico, 1978, p. 38). En las fotografías se hace, pero este hacer cambia sustancialmente con el paso del tiempo. Si bien éstas escoltan los procesos históricos y representan un vehículo para entender, convirtiéndose en cómplice de cada época, no se debe olvidar que el lenguaje fotográfico se mueve en el campo de la verosimilitud. Así, la verdad de una imagen no está contenida en ésta, sino que estriba en los conocimientos que se posean sobre las condiciones de producción de la misma. El sentido de cada fotografía debe ser emplazado en la compleja trama de relaciones que lo vuelven perceptible.

El arte –tanto como la ciencia– siempre ha sido un recurso para apropiarse del mundo, como forma de conocimiento y como camino hacia “la verdad”. Al respecto Tarkovski propone que:

La imagen artística es siempre un símbolo, que sustituye una cosa por otra, lo mayor por lo menor. Para poder informar de lo vivo, el artista presenta lo muerto, para poder hablar de lo infinito, el artista presenta lo finito. Un sustitutivo. Lo infinito no es materializable, tan sólo se puede crear una ilusión, una imagen. (1991, p. 62)

En este sentido, las fotografías de Andrés Borzi, Fernando Gutiérrez, Ramiro Larraín Pumará, Paula Luttringer, Lucila Quieto y Helen Zout, simbolizan la relación del sujeto con los hechos sociales que les toca vivir, sustituyendo el vacío y la desaparición por imágenes, y generando una materia hondamente política.

II.

En la actualidad, a todos nos tocó ser fotógrafos alguna vez. En ocasión de un evento familiar, de un viaje, o ante un momento significativo de la vida, todos hemos tomado una cámara para interferir en el curso del tiempo, para detener su marcha constante. Esta negación se encuentra instituida desde el propio mito de origen de la imagen:

La hija de un alfarero estaba enamorada de un joven. Un día, el joven tuvo que emprender un largo viaje. En la escena del adiós, los dos amantes se encuentran en una habitación

iluminada por una lámpara que proyecta su sombra en un muro. Para sortear la futura ausencia de su amante y conservar una huella física de su presencia actual, la muchacha con un carbón bordea el contorno de su sombra, pinta la silueta del otro que allí se proyecta. En ese instante último, y con el fin de abolir el tiempo, la muchacha, “procura fijar la sombra de aquél que aún está allí pero que pronto estará ausente” (Dubois, 2008, p. 110). Como vemos, en el origen de la imagen se encuentra la desaparición, y es por esta falta que se constituye la imagen. Ese agujero, ese vacío que muta a negro por culpa del grano de plata, esa nada se metamorfosea en una presencia ineludible. La motivación será entonces la resistencia ante la ausencia, ya sea de un ser querido, de un instante ideal de felicidad, de una etapa de la vida o de un hecho histórico.

En los apartados que siguen se analizarán los recursos puestos en juego por distintos fotógrafos para encauzar esas sombras del mundo “externo” y del mundo “interno”, logrando hallar el intersticio de las fronteras desde donde todo puede volver a arrancar.

Al tratarse de un trabajo en proceso, no constituyen conclusiones acabadas, dado que hasta el presente, el trabajo aún no ha sido abordado en la multiplicidad de sus dimensiones.

Ese maldito pozo

Las imágenes que conforman el trabajo *Ese maldito pozo*, de Andrés Borzi¹ reconstruyen la figura del desaparecido, en el contexto propio de su desaparición, el centro clandestino de detención “Pozo de Banfield,” que funcionó durante la última dictadura en Lomas de Zamora, Provincia de Buenos Aires.

El es hermano de Oscar Isidro Borzi, detenido y desaparecido el 30 de Abril de 1977, quien le enseñó de joven el oficio de fotógrafo.

Andrés cuenta que cuando ingresó por primera vez al Pozo, y luego de quedarse largo rato en silencio, con sus miedos y sus preguntas, no encontraba la manera de contar en imágenes todo lo que allí había pasado. No es lo mismo situarse ante un espacio vacío que sentir la presencia de las personas que pasaron y sufrieron ahí. La única manera que encontró fue incorporar la figura humana. Pero llegado ese punto, se encontró con una limitación: por un lado, nadie iba a querer posar en ese lugar –según él afirma–, y por otro lado, después de analizarlo descubrió por qué debería ser él quien se exponga desnudo en las fotos: otros estuvieron ahí, otros que podrían haber sido él, otros desaparecieron y el sigue vivo. Si bien eran jóvenes mayormente, ahora tendrían aproximadamente su edad.

Así es como aparece en la serie una figura intermitente, que está y no está, que se transparenta permitiendo ver el espacio en su totalidad, pero indicando que por allí pasaron personas. Su obra parte de la simulación de unas imágenes inexistentes, el fotógrafo las generó retratándose a sí mismo. Y esto es un aspecto crucial, porque la decisión de colocarse como protagonista de estas imágenes no puede ser inocente. Manifiesta un vínculo con aquellos compañeros que efectivamente transitaron entre esas paredes.

En la serie *Ese maldito pozo* hay una imagen que muestra unas manos amarradas que se aprietan con fuerza en lo que podría ser la puerta de un calabozo, estas manos intentan dar cuenta de que si estuvieran sueltas estarían “creando”, y eso es efectivamente lo que hace el fotógrafo en este caso.

Andrés Borzi nombra en la entrevista² que en su casa hay dos fotos de su hermano, una es un primer plano, una foto carnet que es la que se usa en los juicios por delitos de lesa humanidad. La otra es muy chiquita, del día en que su hermano se casó y está saliendo de su casa con la madre. Cuando la llevó para declarar en el juicio se dio cuenta de que estaba muy gastada y notó que es porque su madre la agarra constantemente, la frota y la besa. Su madre no se quiere morir hasta que aparezca Oscar. Este comentario le da dimensión al trauma personal y social que implica la desaparición. Los cuerpos no existen y la historia no se logra cerrar. Quizás por ello, después de tantos años y sin haber vivido directamente los hechos, yo estaba ese día haciendo esa entrevista y apelando a una memoria metarreflexiva o de segundo grado.

Secuelas

Entre 2001 y 2002 Fernando Gutiérrez³ desarrolló la serie *Secuelas*, integrada por fotografías en toma directa donde el protagonista es el auto Ford Falcon, que hoy se posiciona entre uno de los aciagos íconos de los años “oscuros” de nuestro país. La misma imagen se repite varias veces: el auto estacionado, sin conductor, sin pasajeros, situado en un lugar no identificado, a oscuras o casi. No hay referencias de época, la fotografía podría haber sido tomada en los años setenta, aunque sabemos que no fue así. La marca del trabajo es la repetición, la insistencia casi obsesiva que el propio Gutiérrez definirá en distintas entrevistas como una especie de bombardeo o martillazo que golpea una y otra vez en el mismo lugar. Aquí se ofrecen imágenes menos explícitas que las de la fotografía periodística, permitiendo que el espectador reinterpreté la imagen poniendo en juego su propia experiencia. Sobre el mismo tema, pero anterior, es la serie *Treintamil* realizada una vez que finalizó la escuela secundaria y concluida luego de un trabajo de casi cinco años.

Lo terminé de redondear en el '95 –reconstruye Gutiérrez–, cuando Scilingo salía a hablar sobre los vuelos de la muerte. Yo justo había sacado una foto del avión, porque había hecho mucha investigación por mi cuenta, había leído mucho sobre el tema. (Rapetti, 2005, p. 46)

El vio desaparecer familiares y amigos y desde temprano estuvo preocupado por el tema. Según palabras de Eduardo Gil –quien dicta el taller al que en su momento asistía Gutiérrez– “él de pronto empezó a sistematizar su trabajo a partir de una inquietud que traía adentro, que lo jodía. Uno de los grandes valores que tiene su obra es que es autorreferencial: al margen de hablar de la tragedia de la dictadura, él lo hace desde sí mismo” (46). Su obra habla de los trastocamientos que la dictadura ha ejercido en los rincones más ocultos de las personas. ¿Cómo es posible representar la figura de un desaparecido tratándose un concepto tan conflictivo? ¿Cómo, si aquella figura encarna un ser querido, un par o podría haber sido uno mismo? Mediante una artificiación del propio cuerpo, propiciada por la cámara fotográfica, utilizando ésta como una extensión protésica de la conciencia, Fernando Gutiérrez dejó pasar un trago de luz muy amarga para tematizar sobre una herida colectiva.

Fotografiar con los ojos llenos de lágrimas⁴

Ramiro Larraín Pumará recuerda un momento en el que el arte argentino comenzó a exhibir una inquietud muy poderosa acerca la identidad o no identidad, sobre qué identidad tiene uno cuando desaparece.

Debe haber tenido alguna influencia en esto –dice– que durante el '78 o '79 me separé y tuve una pareja durante casi 10 años, que era pareja de un desaparecido. Y debe tener que ver con esto que en el '79 me metieron preso y me desaparecieron. No tengo noción del tiempo porque estuve en una celda solitaria y lo único que veía era una imagen invertida que se movía rápido en la pared y desaparecía, calculo que de 70 cm, durante algún trocito del día. Todo esto me dejó muy marcado hasta el día de hoy. Yo hablo del dolor y siento el dolor⁵.

El artista comenta que la fotografía se integró a un grupo de materiales, tecnologías y lenguajes que se usaban en los años 60/70, convivir era lo usual. Teniendo esta herramienta, con niños para mantener, y en un país que se había vuelto irrespirable, se dedicó a la fotografía publicitaria. En su experiencia, la fotografía:

Operó como una suerte de condensador. Un lugar donde se iba concentrando todo de una manera terrible, pesada, asfixiante, que costó romper la familia un par de veces. Y que luego tardó en salir. Por un lado producía esa foto prolijita, babosa, maricona, untada de grasa barata para que brillara (fotografía publicitaria). Y por otro lado, todo lo que hacía, en la medida que podía, eran fotos oscuras.

Larraín expresa que en el '79/'80 comenzó a buscar ayuda, y fue como si hubiera visto la costa desde lejos y empezó a “caminar por la cubierta del bote para poder caminar cuando llegara a tierra”. Para que él pudiera volver a “caminar” tuvo que intervenir mucha gente proveniente de distintas disciplinas artísticas, mucha insistencia, de personas que notaron que no podía moverse con facilidad –y para ayudarlo– le pidieron ayuda.

Lo primero que hizo fue una fotografía extraña y destrozada. Lo que sucedió en aquella época era que ninguna de las fotos que hacía estaba en foco. Nada estaba en foco. Todo estaba movido, todo estaba descentrado. Lo característico en aquella época era no tener definición. Desintegraba la imagen rompiéndola cada vez más, fragmentándola, hacía collages. Para describir lo que le pasaba una vez dijo: “no se puede enfocar con los ojos llenos de lágrimas”.

En este caso la fotografía ha operado como salvoconducto para dejar salir como sea todo el horror que se procesaba por dentro. Así es como surge un cuerpo de trabajo cargado de movimiento, ruido, ocultamiento y oscuridad.

El lamento de los muros

Paula Luttringer⁶ fue detenida y recluida cuando tenía 21 años. Estudiaba botánica y era militante política. Tras cinco meses de cautiverio abandonó el país. Se refugió primero en Uruguay, luego se marchó a Brasil y finalmente se radicó en Francia. Pasó mucho tiempo sin poder emitir palabras sobre su experiencia. A los 40 años empezó a estudiar fotografía, y sus imágenes comenzaron a hablar.

Su primer ensayo, *El matadero*, fue una búsqueda de algo que precisaba ser expresado. Las tomas son del trabajo en un frigorífico (animales conducidos a la muerte por operarios que nunca muestran sus rostros). Estas imágenes, narran también por lo que omiten. Al respecto, Luttringer plantea en distintas entrevistas que durante la mayor parte del tiempo que estuvo secuestrada permaneció con los ojos vendados y que su percepción de la realidad había sido muy fragmentaria y confusa.

Nuevamente, aquí aparecen los fantasmas, las sombras, y la oscuridad. Valiéndose de planos cerrados, movimiento y desenfoco, la serie propone la reconstrucción de la fotografía imposible, que sustituye la palabra imposible. La carne, como souvenir de la argentinidad, habla de poder, de violencia sistematizada y de muerte.

Luego vendrá *El lamento de los muros*, una serie de fotografías que esta vez serán acompañadas por la palabra. Se trata de testimonios –reunidos por Paula Luttringer– de mujeres que fueron encerradas entre los muros que la autora retrató.

La invariable son los interiores vacíos, llenos de marcas que evidencian el uso y el paso del tiempo. Otra vez, planos cerrados, de sitios que no es posible identificar. En esta oportunidad, el testimonio de la experiencia propia se ve enriquecido por el de otras compañeras que vivieron situaciones similares y que ayudan a reconstruir este inacabable rompecabezas.

Arqueología de la ausencia

“¿Cómo definirías una fotografía imposible

—La imagen imposible que quise hacer la hice: una foto con mi papá”⁷.

Mucho se ha escrito sobre Arqueología de la ausencia, el trabajo de Lucila Quieto⁸. Ella toma como punto de partida las fotografías heredadas de su familia, para luego —a través de la proyección de diapositivas— crear fotos que nunca sucedieron. Movilizada por la ausencia de una foto junto con su padre (Carlos Quieto, desaparecido en la última dictadura militar en Argentina), decidió recrearla. Este proyecto le dio “la posibilidad de reparar una situación en imagen, un anhelo que había tenido por muchos años”⁹: tener una fotografía con su padre. Pudo suturar ese hueco proyectando la imagen de Carlos y fotografiándose a sí misma, participando de la escena. Luego hizo extensiva esta experiencia a otros amigos, también hijos de desaparecidos, que comenzaron a solicitarle que hiciera lo mismo con las fotos de sus padres y ellos. Los hijos, aparecen en las imágenes compartiendo un paseo, un cumpleaños, un evento familiar. Celebran, desde estas fotografías, un encuentro. Así se constituyó *Arqueología de la ausencia* que, como afirma su autora, “crea un tercer tiempo, donde se produce un encuentro que la vida no nos dio”.

La serie, que indudablemente representa una reparación simbólica personal, fue pensada desde el inicio como una experiencia colectiva, según afirma Lucila:

La idea era transmitir que el proyecto no se trataba de contar la historia de una familia en particular en la Argentina, sino que se trataba de la historia de mucha gente y también la historia social y cultural de toda la sociedad¹⁰.

Huellas de desapariciones

En la serie de Helen Zout¹¹, *Huellas de desapariciones*, la fotógrafa busca rearmar el cuerpo ausente de las personas desaparecidas, a través de las marcas que dejaron en los sobrevivientes y en los lugares donde fueron perpetradas sus desapariciones durante la última dictadura militar. Su propuesta sugiere que la memoria no debe anclarse en la desaparición, sino en el sentimiento, la lucha y el mensaje que las víctimas dejaron y que se transmitirán a las nuevas generaciones. En palabras de Zout, aunque su obra gire en torno a situaciones de sufrimiento y dolor, “siempre incluye una luz de esperanza, y entre muchos otros sentidos, puede ayudarnos a reconectar”¹² con interrogantes íntimos.

Según afirma, la fotografía le salvó la vida: ella estaba escondida, vivía en una situación muy peligrosa, y cuando la fotografía apareció significó un vehículo para expresar lo que no podía ser dicho con palabras.

La autora también produjo una reconstrucción de las máquinas de matar: el interior de un avión similar a los usados en los “vuelos de la muerte”. Aquí se puede hablar acerca de cómo la realidad necesita de la ficción. Esta foto es una suerte de mentira que permite hablar sobre la verdad, es una foto imposible, que pone en escena “objetos culpables” (Moreno, 2006, p. 1) que vienen a suplir un vacío de imágenes. En este caso, la autora en lugar de utilizar el dispositivo fotográfico como modo de documentar, lo utiliza para aludir a algo que no muestra. Ése ocultamiento permite la lectura de otros relatos.

Helen Zout comenta que quizás aquello que es imposible de fotografiar es lo que la impulsó a seguir fotografiando:

A mi me gustan los desafíos y voy en busca de ellos. El tema de fotografiar lo invisible –como en *Huellas de desaparición*– fue un gran desafío. Yo sé que es imposible ver algo que no está, pero sé que es posible acercarse humanamente hasta el borde del abismo para que los próximos puedan ver las fotos y sentir ese abismo del horror, de lo atroz.

La fotógrafa confiesa que en este trabajo se permitió cosas que jamás se había permitido, como los tiempos largos de exposición, el uso de flashes, –habituada a los tics del reportero gráfico.

Luego de pasar mucho tiempo con los objetos y espacios que iba a fotografiar –dice–, dejé que empiece a trabajar el inconsciente. Yo soñaba con las fotos y con el trabajo que iba a hacer. Y ese tiempo fue como una noche

larga, porque pasé varios días inmersa en algo muy oscuro. Mi trabajo es casi científico en muchos aspectos, porque yo tuve la necesidad de armar los eslabones de una cadena rota.

Helen Zout opina que la ventaja de hacer arte es que nos permite ocuparnos de temas íntimos y sociales, explotándolos hasta compensarlos de una manera. En su caso, le ayudó a bucear en muchos temas que le resultaban conflictivos y trabajar sobre ellos.

Consideraciones finales

En los trabajos seleccionados se vislumbra la formación de vínculos, una suerte de puente que se va estructurando entre las generaciones y entre lo acontecido y lo que ahora puede hacerse con ello.

Algunos fotógrafos toman los tesoros heredados que constituyen las fotos familiares, para reinventar la historia –como en el caso de Quieto–, o para fantasear acerca de cómo habrán sido esos otros ojos y otras manos viéndolas. Otra inquietud latente en estos ensayos es entender el rol que las propias fotos cumplen en la vida cotidiana de aquéllos que han sido expropiados brutalmente de sus hijos, sus pares, o de la propia mirada de sus padres. La noción de desaparecido se representa aquí como retorno o reaparición, no como presencia o como ausencia. Disloca la gramática de la temporalidad lineal: las imágenes no representan a los desaparecidos, ellas como reaparición son los desaparecidos, son la insistente presencia de los desaparecidos.

Se presenta también en este grupo de autores la necesidad de explorar la identidad desde afuera, tomando el exilio como “movimiento migratorio” forzado por los sucesos políticos y como proceso íntimo de auto-reclusión (exilio interno).

Sobre un sustrato del duelo se propone repensar la política de otro modo, a través de los dispositivos visuales como alternativa. Se excede una problemática filial o coyuntural proponiendo nuevas gramáticas de construcción de sentido y de plantear la historicidad. La fotografía tiene un cuerpo, y ese cuerpo es la sombra, a través de ella las obras fotográficas de Borzi, Gutiérrez, Larraín, Luttringer, Quieto y Zout abren la discusión desde el campo estético, denunciando y construyendo desde un espacio siempre abierto a nuevos debates por el pasado.

Notas

1. Nacido en Buenos Aires en 1952, en la década del 70 se acercó a la fotografía, aunque fue en los '90 cuando reinició la actividad. Entre 1997 y 2001 tomó diferentes cursos para perfeccionarse, interesándose por la fotografía documental, integra el “Grupo de Fotógrafos Platenses” dirigido por Ataulfo Pérez Aznar. En noviembre del 2000 viajó a Cuba, donde realizó el trabajo *Cuba y su gente*, que fue expuesto en agosto de 2007 en el Centro Cultural Islas Malvinas. Entre 2001 y 2002 expuso en distintas ciudades bonaerenses y documentó

la construcción de la Villa Hípica del Hipódromo de La Plata. En 2006 comenzó a documentar la construcción del buque Eva Perón en el Astillero Río Santiago.

2. Andrés Borzi, entrevista con la autora, Buenos Aires, octubre de 2008.

3. Fernando Gutiérrez, nació en 1968 en Buenos Aires y comienza a fotografiar en los años 90, conjugando en sus obras su calidad de artista y la pasión por la fotografía. “Treintamil” (1996) es su primer trabajo de autor y presenta una visión íntima y a la vez representativa de su generación sobre el Proceso y la desaparición de 30.000 mil personas durante la última dictadura militar. *Treintamil* fue editado como libro fotográfico por el Centre Regional de Photographie de Pas de Nord de Calais y La Marca. “Secuela” (2001) es la otra muestra donde el autor ha tomado como icono el Ford Falcon de los parapoliciales y represores pero no únicamente como un símbolo ligado a una época trágica y a la muerte, sino también como un elemento muy argentino, ya que se lo encontraba en los campos de todo el país.

4. Nacido en el año 1946 en Buenos Aires, Argentina. Desde 1960 al 69 cursa estudios de dibujo, pintura, grabado en metal; en MEEBA y otros talleres. Audiovisualismo en Instituto Di Tella, escenografía en Escuela Superior de Artes De La Cárcova, música en Conservatorio Musical Manuel De Falla. A Partir de 1970 en la Asociación de Cine Experimental. Cinematografía (fotografía, montaje y animación). Desde 1992 al 2001 recibe formación en medios digitales en el Centro CAO de la FADU UBA, en el taller de Anahí Cáceres y en el Image Campus de Prodaltec SA. 2001/2008 reside en Barcelona donde participa en talleres de diseño 3D y técnicas interactivas y teoría y crítica de las artes contemporáneas, en Hangar y en seminarios del MACBA. Desde 1971 a 2001 dirige el estudio de fotografía publicitaria Ramiro Larraín y Asoc. Especializado en imagen corporativa en el que se realizan fotografías en formatos análogo y digital.

5. Ramiro Larraín Pumará, entrevista con la autora, Buenos Aires, mayo de 2009.

6. Paula Luttringer nació en La Plata, Argentina en 1955. Sus estudios en botánica fueron interrumpidos en 1977, año en el que tuvo que exiliarse luego de haber sido secuestrada y detenida en un Centro de Detención Clandestino en Argentina. De regreso al país en 1995 se vuelca hacia la fotografía como un medio de expresión. En el año 2001 obtiene el apoyo de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation (New York) para su proyecto: El Lamento de los Muros. Sus trabajos forman parte de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, el Museo de Bellas Artes de Houston (Texas) y de la George Eastman House in Rochester de New York. Actualmente vive y trabaja en Buenos Aires y París.

7. Lucila Quieto, entrevista con la autora, Buenos Aires, abril de 2010.

8. Nació en Buenos Aires en 1977. Es egresada de la Escuela de Fotografía Creativa Andy Goldstein. Estudió Dirección de Fotografía para cine, Dirección de Arte, Dibujo, Escenografía y Vestuario y participó de la Beca-Taller “La acción creativa y la calle” dictado por Mujeres Creando de Bolivia en el Fondo Nacional de las Artes. Trabajó en varios proyectos junto al G.A.C. (grupo de arte callejero), fue jurado en el área de fotografía en la 7ª Jornada Estudiantil de Derechos Humanos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y realizó fotografías para la programación especial A 30 años del golpe 1976-2006, del canal Ciudad Abierta.

9. Entrevista con Lucila Quieto, ya citado.

10. Entrevista con Lucila Quieto, ya citado.

11. Nació en Carcarañá, provincia de Santa Fe, Argentina y es ciudadana argentina y suiza. Fue cofundadora de la Fotogalería Omega en la ciudad de La Plata, en el año 1980 y en 1984 miembro fundadora del Núcleo de Autores Fotográficos. En 1989 obtiene la Beca del Fondo Nacional de las Artes, Argentina y en 2002 la Beca John Simon Guggenheim, EE.UU. Desde hace 30 años realiza trabajos fotográficos vinculados a problemáticas sociales y de salud mental: Relevamiento de grupos de inmigrantes e indígenas de la Provincia de Misiones (1986-1987); Hospitales neuropsiquiátricos (1989-1990); Niños con Sida (1989-2000) y “Huellas de Desapariciones durante la última Dictadura Militar en Argentina 1976-1983” (2000-2006), que fue declarado de Interés Nacional por la Secretaría General de la Presidencia de la Nación en 2005. Entre 1983 y 1986 fue reportera gráfica del diario La Razón. Entre 1990 y 2007 fue fotógrafa de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires. En la actualidad se desempeña como fotógrafa y curadora del Museo de Arte y Memoria de la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Poseen obras suyas, entre otros, el Museum of Fine Arts de Houston, EE.UU., el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires y el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina, el Municipio de Torino, Italia y las colecciones privadas Joaquim Paiva, Brasil, Arcimboldo, Argentina y Lisa Baker, EE.UU.
12. Helen Zout, entrevista con la autora, La Plata, abril de 2010.

Referencias bibliográficas

- D'Amico, A. (1978). “La fotografía social: testimonio o cliché”, en *Hecho en Latinoamérica. Memorias del primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México D. F.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Finkelkraut, A. (2008). *La sabiduría del amor*. Barcelona: Gedisa.
- Freund, G. (2001). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Moreno, M. (2006). “Sombras” en *Radar*, (Buenos Aires). Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2877-2006-03-19.html>. Accedido: 30/08/2012
- Rapetti, N. (2005). “De lo personal a lo colectivo, la fotografía y el golpe” en *f*: 22, Buenos Aires, Vol. 6, año 2.
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Tarkovski, A. (1991). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el cine*. Madrid: RIALP.

Bibliografía

- Benjamin, W. (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bourdieu, P. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*, México D. F.: Nueva Imagen.
- Brodsky, M. (2005). *Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA*, Buenos Aires: La marca editora.
- Brodsky, M. y Pantoja, J. (2009). *Body Politics: Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*, Buenos Aires: La marca editora.

- Didi-Huberman, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- García, L. I., (2011). “Imágenes de ningún lugar. Para una ética visual del siglo del horror”, en *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile: TEHA. Disponible en: http://www.academia.edu/4203101/Políticas_de_la_memoria_y_de_la_imagen._Ensayos_sobre_una_actualidad_politico-cultural
- Grüner, E. (2002). *El sitio de la mirada*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Joly, M. (2003). *La imagen fija*. Buenos Aires: La marca editora.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Lemagny, J. C. (2008). *La sombra y el tiempo, la fotografía como arte*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Longoni, A. y García, L. I. (2013). “Imágenes invisibles. Sobre las fotos de desaparecidos”, en Blejmar, J., Fortuny, N., y García, L., *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*, Buenos Aires: Librería. Disponible en: http://www.academia.edu/4205364/Imágenes_invisibles._Acerca_de_las_fotos_de_desaparecidos
- Quieto, L. (2007). *Arqueologías*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Ranciere, J. (2011). “El malestar en la estética”, *El giro ético de la estética y la política*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Tagg, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Abstract: Facing the diversity of images produced in Argentina after dictatorial regime, the proposal will be to take the pictures in which the desire of the photographer softens the borders of representation in the pursuit of the construction of “impossible” photographs.

Key words: photography - representation - missing people.

Resumo: De frente à diversidade de imagens produzidas a partir da pós-ditadura argentina, a proposta é tomar aqueles trabalhos nos quais o desejo do fotógrafo amolece as fronteiras da representação, perseguindo a construção de fotografias “impossíveis”.

Palavras chave: fotografia - representação - desaparecidos.

Resumen: En este escrito se intenta dar cuenta de la intensa imbricación entre la biografía de cuatro fotografías que atravesaron momentos histórico-culturales similares y las características estéticas que manifiestan en su obra. La etapa de formación de cada una está marcada por las diferentes vanguardias y todas han vivenciado los avatares del fenómeno emigración / inmigración. Luego y a lo largo de sus trayectorias –en diferentes países de Iberoamérica– sus prácticas artísticas resultaron introductorias en los países elegidos de nuevos modos de fotografiar.

Palabras clave: entrelazamiento - biografías - fotografía - estéticas - vanguardias.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 107-108]

(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en lenguajes artísticos combinados (UNA). Coordinadora académica de la Escuela Motivarte, docente del Posgrado de Lenguajes artísticos combinados de la UNA y de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo.

Tanto más frecuentemente se impone una imagen a nuestra consideración, cuanto mayor es el número de imágenes a las que está unida. En efecto cuanto mayor es el número de imágenes a las que otra imagen está unida, tantas más causas hay por las que puede ser suscitada. (Spinozza Baruch, Ética, parte quinta, proposición XIII y demostración¹)

A partir de este pensamiento de Spinozza se intentará dar cuenta de los diferentes aspectos que entrelazan la fotografía y la memoria ya que cada época está habitada por el sedimento de las visualidades que componen su espacio plástico. Para desarrollar este enlace se examinará la biografía de cuatro fotografías que atravesaron momentos histórico-culturales similares como así también las características estéticas que manifestaron en su obra. La etapa de formación de cada una estuvo marcada por las diferentes vanguardias y todas vivenciaron los avatares del fenómeno emigración / inmigración. Luego y a lo largo de sus trayectorias –en diferentes países de Iberoamérica– sus prácticas artísticas mantuvieron una estrecha conexión con las propuestas dadaístas, surrealistas y de la Escuela de la Bau-

haus. Así en las próximas líneas el término “construcción” adopta recorridos topológicos que remiten tanto a aspectos del yo, como temporales y enunciativos.

La memoria a partir de la imagen, del imaginario y de lo simbólico

La fotografía se halla conformada por una permanente interacción entre *praxis* y *poiesis*. *Praxis* en términos de una constante práctica –como relación activa con el mundo– mediada por la utilización de una cámara. *Poiesis* entendida como el proceso de enunciación que parte de la individualidad del enunciador pero que es habitada además por el conjunto de condiciones presentes, desde lo filosófico y desde el ámbito sociopolítico y cultural, en el que está inmersa. De ahí que la enunciación constituye el universo de lo estético-artístico; es en la enunciación que el realizador pone en juego distintos mecanismos de construcción de sentido. Por eso, el sentido es actualizado a través de los recorridos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado. A su vez lo simbólico se desarrolla en este plano al articular la experiencia de apropiación del mundo con el conflicto que produce la confrontación con lo real. La fotografía posibilita pues la realización de un proceso hermenéutico de lo perceptible conformando así un imaginario individual y social vehiculado por los procesos de “desplazamiento” y “condensación” que Sigmund Freud desarrolló para la actividad onírica pero que resultan relevantes para el campo visual. El concepto de desplazamiento informa sobre el traslado en imágenes de las preocupaciones esenciales del hombre, tanto individuales como colectivas. En cuanto a la condensación, toda imagen contiene una importante concentración de significaciones. Así los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. Por su parte, la fotografía impone –ontológicamente desde sus comienzos– una “cuasi identidad”² y una ilusión de objetividad que la coloca en el orden del mundo natural y sobre la cual se transfieren los conceptos veracidad/verosimilitud.

La imagen por tanto resulta continente y contenido de la memoria; en algunos casos, es conformadora de la memoria, las imágenes acompañan nuestros recuerdos; en otros, la memoria está plagada de ellas y nuestros recuerdos se conforman a través de imágenes. Se trata entonces de una variable que une lo disperso y lo discontinuo y, por tanto, viabiliza la comprensión de la estructura que subyace en distintos acontecimientos. Puede ser contemplada entonces como una marca de la historia pero a su vez como una interrupción, como un pliegue del devenir.

Por ende las imágenes conforman procesos cognitivos comprendidos como los procesos en los que el ser humano interactúa con su entorno. Las representaciones se encuentran configuradas por esta interacción y por eso poseen características polisémicas y posibilidades semánticas. En consecuencia la actividad simbólica, como proceso libre, conlleva una intencionalidad hermenéutica que aúna lo sensible con lo inteligible.

Así en tanto objeto intencional y en tanto continente y contenido de la memoria vale la pena analizar las diferentes particularidades y la intensa imbricación entre la biografía de las fotógrafas Grete Stern, Gertrudis de Moses, Jeanne Mandello y Kati Horna y las concurrentes características estéticas que manifiestan en su obra. Además estas particularidades las llevaron a ser introductorias en los países elegidos de nuevos modos de fotografiar.

Biografías coincidentes

Los recorridos en la formación y los derroteros de las historias de vida de las cuatro fotografías arriba mencionadas se encuentran entrelazados. A continuación se hará hincapié en algunos aspectos sobresalientes pero por razones de extensión no se explayará en los detalles biográficos de cada una ni de la totalidad de la obra³.

La exposición que realizaran Grete Stern y Horacio Coppola en 1935 marca un punto de inflexión en la fotografía argentina. La muestra se llevó a cabo en la Editorial Sur, lugar de encuentro de la intelectualidad argentina de esa época liderada por la paradigmática figura de Victoria Ocampo. Sucedió durante un viaje de visita a Buenos Aires de ambos, residentes en Londres, luego de haber sido desplazados a esa ciudad por el surgimiento del nazismo en Alemania. La nota que escribiera Jorge Romero Brest⁴ para la mencionada muestra en el número 13 de la revista *Sur* desmenuza, reflexiona e instala en el país una polémica sobre la ubicación de la fotografía dentro del arte, dándole categoría de “primera manifestación seria de arte fotográfico”.

Grete Stern nace en Wuppertal, Alemania en 1904 y en 1925 se especializa en artes gráficas tras estudiar en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart. En 1927 en Berlín comienza a tomar clases particulares con Walter Peterhans (1897-1960) que en 1929 es designado por Hannes Meyer⁵ como director de las clases de fotografía de la escuela de la Bauhaus de Dessau. En esa época Grete y EllenAuerbach se asocian y abren un estudio en Berlín que se llamó *ringl + pit*. En 1929, era inusual que dos mujeres abriesen un estudio fotográfico. Grete suma su ya adquirida experiencia como diseñadora la cual continuaría utilizando a lo largo de su vida. En sus trabajos se observan nuevas formas de mirar los objetos y una cierta ironía crítica hacia la figura femenina tradicional. Esta mirada nace, por cierto, de dos artistas de clase media inmersas en el ambiente intelectual berlinés que esbozaron un nuevo modelo de mujer en la frágil República de Weimar. En el campo del arte había un ambiente propicio para transformaciones e innovaciones, constituyendo la fotografía una forma de vanguardia. Mujeres fotógrafas, casi contemporáneas a Grete y a Ellen como Florence Henri, Lotte Jacobi, Ilse Bing y Madame Yevonde, entre otras, acompañan en distintas ciudades de Europa, estos casi sísmicos movimientos del rol de la mujer, de la sociedad y del arte de ese momento.

En la mencionada escuela de la Bauhaus conoce a su futuro esposo y padre de sus hijos, el fotógrafo argentino Horacio Coppola (1906-2009). En 1935, Grete y Coppola visitan la Argentina y tiene lugar la exposición en la Editorial Sur ya mencionada. La muestra no contenía un recorrido temático específico. Además de lo escrito por Jorge Romero Brest para esa muestra, ambos redactan un texto donde manifiestan un serio interés por dar una definición propia de la fotografía. Vale la pena detenerse en dos puntos: hablan de elegir “el escorzo más pleno del objeto” y mencionan su preocupación por la “función social” que debía desempeñar la fotografía en su capacidad específica de detallar la realidad. Esta concepción se encuentra también en los escritos del fotógrafo dadaísta Raoul Hausmann (1886-1971).

En 1936 llega definitivamente a Buenos Aires y comienza su carrera de fotógrafa junto al Río de la Plata aunque sigue realizando algunos trabajos de diseño. En este análisis se considerará solo la serie que Grete emprende a partir del 26 de octubre de 1948 hasta el

año 1951. Se trata de un corpus de fotomontajes denominado más adelante “Sueños”, en donde se funden aspectos formales e histórico-sociales. Realizado para la revista *Idilio* presenta distintas significaciones: los textos apuntaban a un simbolismo general, tendientes a una clave interpretativa a modo de consejo, mientras que las fotografías contenían efectos críticos y ambiguos que los textos acompañantes no manifestaban. La poética de estas escenificaciones estaba absolutamente motivada por su polisemia implícita.

Además estos fotomontajes se hallaban inscriptos en esa “función social” de la que hablaba desde 1935, al revertir el espacio privado de la consulta a los especialistas mostrando el rol público que comenzaba a tener la mujer en el imaginario de esa época.

Al proponer utilizar fotomontajes para ilustrar la naturaleza fantástica de los sueños, Grete eligió la construcción de un significante asociado a lo onírico en función del significado, mostrando un estilo propio. Las revelaciones de Freud sobre el inconsciente y sobre los sueños forman parte de los ejes centrales del surrealismo. En el primer número del periódico surrealista denominado *La revolución surrealista* que contiene escritos de André Breton (1896-1966) y Giorgio De Chirico (1888-1978) se puede leer la siguiente frase: “Solamente el sueño deja al hombre con todos sus derechos a la libertad”.

Grete, conociendo estas disquisiciones de los surrealistas buscó dar a la mujer un espacio de libertad tal que les provocara inferir y fantasmear, llevándolas a la reflexión por un camino que debían recorrer solas, dándoles el lugar de activas protagonistas y no de pasivas víctimas de su propia situación. Es por eso que en sus imágenes apreciamos interrogaciones en términos dilemáticos: el papel de madre y esposa, dueña de su vida y/o limitada, mujer amada y/o amante, escucha y/o escuchada, espectadora y/o ejecutora, el refugio y cuidado del hogar y/o el peligro y desafío de la calle. Estos dilemas mantenían un correlato con una realidad palpable: por un lado, las instituciones impartían un discurso en el que la mujer era la principal encargada del hogar y la familia y, por otro lado, aparecía una figura femenina distinta, más comprometida con la realidad de su país y con un llamado a una mayor participación a través de la propuesta de Eva Perón, que promueve que la mujer acceda al voto por primera vez en 1951.

Indudablemente, las indagaciones que Grete planteaba en sus imágenes involucraban al otro género. Además la organización de las mismas y la libertad con que otorgaba distintos tamaños a los elementos que integraban cada fotomontaje reforzaban cierta sensación de mujer desbordada por el sueño que motivaba la consulta. Partía de aspectos icónicos e indiciales (dados en cada elemento de los fotomontajes: la jaula, la máquina de escribir, la escalera, etc.) para convertirlos en símbolos que, a pesar de ser convencionales, se convertían en polivalentes.

Las interpretaciones y consejos se separaban absolutamente de las significaciones de los fotomontajes de Grete. Su intención es puesta de manifiesto a través de las siguientes palabras: “Mi fotografía no es objetiva: hace ver lo que quiero que se vea”.

Es interesante observar que el sueño número 31, denominado “Los sueños de pincel” tiene dos versiones. Evidentemente, era uno de los fotomontajes más preciados de Grete. La última versión se acerca a la idea surrealista de la mujer como musa inspiradora. Grete iba montando, según bocetos dibujados previamente, materiales de su propio archivo y fotos que ella tomaba de amigos, miembros de su familia y, especialmente, de su hija Silvia.

Indudablemente, estos fotomontajes se despliegan en clave social ya que plantean lo expresado por Louis Aragon en 1924 como “lo maravilloso es la erupción de contradicciones en lo real”. (Foster, 2008, p. 58)

Grete fallece en 1999. Una frase de Rainer Maria Rilke, un poeta que a ella le gustaba, describe absolutamente su obra: “La búsqueda es una, aunque se refracte en distintos temas”. Al igual que Grete en Argentina, **Gertrudis de Moses** establece, con la utilización del fotomontaje como significante, una asociación entre aspectos simbólicos del inconsciente. De este modo inscribe la vanguardia en el panorama fotográfico chileno. Según cuenta ella misma en su libro *Caminata*, nace en Brandenburgo, una pequeña ciudad cerca de Berlín, Alemania, el 27 de enero de 1901. Nuevamente nos encontramos ante una historia cruzada por ambas guerras mundiales. Recuerda que tenía trece años al estallar la primera. A esta misma edad adquiere su primer cámara de placas de 9 x 12 cm. A través de su minucioso relato se puede entrever todos los intensos acontecimientos vividos durante el período anterior a que Hitler accediera al poder y que ya preparaban el clima de lo que luego acontecería.

Gertrudis estudia decoración de interiores en la Escuela de la Bauhaus, sin poder finalizar sus estudios. Con motivo de las cédulas personales que los judíos estaban obligados a tener, compra una Leica para hacer retratos y así poder confeccionarlos. En 1938, y luego de pasar por variados momentos difíciles, Gertrudis y su familia deciden emigrar a Chile. Su obra autoral es vasta. En toda su labor quedan demostradas la educación estética recibida, una búsqueda personal autónoma y, de algún modo, lúdica, muy apoyada en sus inquietudes intelectuales que la hacían asomarse al mundo de la literatura y de la música. Sus fotomontajes la emparentan con el surrealismo. Ella llama a estas fotografías “combinaciones”. Al respecto, decía: “Tenía la alegría de tomar fotos de formas, líneas y juntarlas con otras películas (...)”⁶.

Se destacan igualmente aquellas fotografías que responden a pensamientos o experiencias puntuales de su vida como la denominada “Otra vida nace después de la guerra”. Éstas pueden ser analizadas a partir de dos rúbricas estéticas. La primera procedente de Sigmund Freud y su concepto de *Unheimlich* cuya traducción como lo siniestro⁷ “casi siempre coincide con lo angustiante en general”, afecta a las cosas conocidas y familiares y causa espanto. Guarda también una relación con lo oculto y lo secreto (Freud, 1919). La segunda se relaciona con el género de la tragedia caracterizada como una reflexión radical sobre un conflicto que habla de la “precariedad” o “fragilidad” de la vida, en escenarios en los cuales la misma se encuentra subordinada a un conjunto de circunstancias imprevisibles e imposibles de controlar. Entrelazando ambas rúbricas se puede hacer referencia a Hölderlin cuando pregunta “¿y para qué ser poeta en tiempos de penuria?” (Heidegger, 1960, p. 224). La respuesta tal vez esté en el fotomontaje “Recuerdo del holocausto” donde se puede apreciar una emoción biográfica no documental. De algún modo y elípticamente Gertrudis ha podido visibilizar su pesar sin entrar en el debate de lo que puede ser figurable o no por su tremenda atrocidad⁸. Bataille y Lacan manifestaban que la forma de abordar lo imposible es a través de fragmentos, tal cual ella lo presenta.

Se alcanza a establecer entonces que la fotografía posee la posibilidad de abordar lo irrepresentable y lo inimaginable de situaciones de alta intensidad traumática social en donde aparece el límite, los márgenes de lo humano/inhumano. Así la imagen fotográfica ha

contribuido –y sigue contribuyendo– a una honda reflexión y a una posibilidad de elaboración. Forma parte de los documentos que permiten reconocer una época y, como proponía Walter Benjamin, resulta un dispositivo ideal para “cepillar a contrapelo la historia” (2007, p. 69). De este modo, las fotografías se convierten en piezas enunciativas que instauran nuevos clivajes para la comprensión del pasado con miras al futuro, además del entendimiento del instante presente.

Sus desnudos femeninos, que toman el cuerpo como significante de diversas enunciaci-ones, también se encuentran influenciados por la atmósfera del movimiento mencionado y por la estética de la Nueva Objetividad y que también se observan en otras fotografías. Gertrudis de Moses nos coloca en la posición del receptor voyeur que se asoma –un poco de soslayo– a lo siniestro. En muchas de las imágenes se observa una amalgama entre sig-nos culturales y formas naturales como un modo de confundir la vida y la muerte.

Fallece en 1997 a los noventa y seis años.

Kati Blau nace en Budapest en mayo de 1912. Aprende fotografía en el estudio de Josef Pécsi (1889-1956) de esa ciudad. A los diecinueve años de edad, se traslada a Berlín donde comienza a interiorizarse con las ideas vanguardistas que transmitía Lazlo Moholy Nagy, profesor de fotografía y luego director de la escuela de la Bauhaus. A través de la escuela se integra en 1931 al grupo de Bertolt Brecht. ¿Habrá conocido ahí a Grete Stern? ¿O tal vez se hayan encontrado en el círculo de la Bauhaus? También es posible que no se hayan topado jamás. Queda el interrogante porque ambas circularon por los mismos ambientes durante exactamente el mismo período.

Coincidente con el cierre de la Bauhaus por el gobierno nazi en 1933, Kati huye a Pa-rís. Aparecen distintos relatos visuales ingeniosos realizados en conjunto con el dibujante Wolfgang Burger. Se destaca “Hitlerei” (un huevo brindando un discurso desde su porta-huevo a otros mientras un dedo índice lo trata de aplastar). En 1937, se traslada a Valencia con el encargo de tomar fotografías de la Guerra Civil Española. Comprometida con la causa anarquista trabaja para el comité de propaganda exterior, es redactora de la revista *Umbral* y colabora con distintas publicaciones. En 1938 se muda a Barcelona. En esa época, no sólo realiza extraordinarias fotografías de corte documental, sino que también construye algunos fotomontajes como “La mujer española antes de la revolución” que muestra un muro con ventanas y escaleras del barrio gótico de Barcelona y, sobreimpreso, el rostro de una mujer.

Justamente, a través de la revista *Umbral*, Kati conoce al pintor andaluz José Horna.

A los veintisiete años de edad, Kati se establece junto a José en México en octubre de 1939. Comienza a desarrollar una mirada experimental, profunda, cuestionadora y de fuerte carga simbólica. Realiza “cuentos visuales” para la revista *S.nob* a partir de 1962 con dife-rentes títulos. Hace uso de ciertos modos retóricos como la ironía y la metáfora enmar-cados en un ejercicio de imaginación a través de interesantes fotomontajes e imágenes construidas. En esta misma línea se encuentra el proyecto “Fetiches”. Fetiche en tanto sus-titutivo metafórico que cobra vida.

En “Oda a la necrofilia” aparece un efecto de “inquietante extrañeza” como mencionara Freud para analizar algunas creencias mágicas. Este efecto se produce porque lo animado y lo inanimado se alternan provocando una pérdida de la noción de los lindes entre uno y otro. Esta serie al estar integrada por varios fotogramas conforma así un relato sobre la

muerte. Una modelo (Leonora Carrington) y una máscara se convierten en sus protagonistas. Se encuentran rodeadas por una iconografía barroca (un libro abierto y velas que simbolizan la fragilidad de la vida). Así la Oda hace alusión, de algún modo, al universo creativo en el que un artista visual –Leonora en este caso– se encuentra inmerso.

En “Impromptu con arpa” aparece este instrumento y una mujer en el interior de una habitación. La modelo viste en el primer cuadro un manto negro, luego uno blanco y en el último se encuentra desnuda. En todos los casos se oculta detrás del arpa. El cuerpo desnudo fue también uno de los temas recurrentes del período surrealista en tanto imbricación de lo sexual en lo visual y como un modo de que el inconsciente adquiriese una visibilidad. En el proyecto “Mujer y máscara” el uso de la última no es el habitual; en este caso la máscara no esconde el rostro. Giorgio Agamben en su libro *Desnudez* indica que “persona” significa en el origen “máscara” y que, a través de la máscara, el individuo adquiere un rol y una identidad social. (2011, p. 67)

La serie “Muñecas del miedo” convoca a las imágenes que Hans Bellmer realizara a partir de un personaje de *Los cuentos de Hoffmann* que enloquece de amor por una muñeca. En ambos casos se trata de una puesta en escena de construcción y desmembramiento.

Muere en México el 19 de octubre del año 2000.

Johanna Mandello nace en Frankfurt en 1907. En los años 20 se inscribe en la “Lette-Haus” de Berlín, una escuela creada en 1866 para la formación profesional de las mujeres y donde se enseñaba fotografía desde 1890.

Retorna luego a Frankfurt con su cámara Leica e instala un estudio independiente con una compañera de la Lette Haus llamada Nathalie von Reuter. Así comenzaron a realizar imágenes para y de vidrieras, fotografías para una empresa de cosmética, retratos de personalidades de la escena cultural, documentación para especialidades médicas e incluso imágenes para avisos de cigarrillos.

A causa del nazismo Johanna y su marido Arno Grünebaum se dirigen a París. Empiezan a adentrarse en la fotografía de moda y publicitaria explorando continuamente con técnicas que tenían su correlato en los movimientos vanguardistas de la época. Surgen así los contrapicados y los fotomontajes propios de la estética del momento. Mientras Johanna renuncia a su país natal, se convierte en Jeanne y, en 1940, pierde definitivamente su nacionalidad alemana. Arno también. Ese mismo año, ante la penetración nazi en Francia y tras algunas vicisitudes el 15 de julio de 1941 arriban a Uruguay.

Una nota de *Mundo uruguayo* da cuenta de la llegada de los “esposos Mandello, reconocidos fotógrafos de buen merecido prestigio a través de las revistas *Vogue*, *Harper's Bazaar* (...)” A la fotografía vanguardista ya realizada se suman nuevas temáticas como fotografía publicitaria, retratos en general y a niños y mujeres “modernas” en particular. Al mismo tiempo continúa experimentando con solarizaciones y rayogramas, formatos muy propios del surrealismo practicados, entre otros, por Man Ray.

En 1953 Jeanne deja Uruguay, reside siete años en Río de Janeiro y finalmente el destino será Barcelona. Fallece en el año 2001.

Estéticas entrelazadas

“Pasa allí el hombre a través de bosques de símbolos que lo observan con miradas familiares”. (Baudelaire Charles, “Correspondencias” en *Las Flores del Mal*)

Todos los aspectos mencionados más la ya comentada mirada vanguardista que superponía la emergencia de lo exterior con lo interior, unen a Stern, Moses, Horna y Mandello indisolublemente. Más allá de lo analizado a partir de las fotografías de cada una, a continuación se tratará de entrever la deriva de los movimientos mencionados en sus producciones visuales.

Así en las imágenes de estas fotografías se aprecia la influencia que el psicoanálisis ejercía sobre el surrealismo en términos de aprovechamiento visual y temático.

Si bien la práctica del fotomontaje remite a algunos exponentes del movimiento pictorialista (desde ca. 1857 a 1920) la estética dadaísta reformula esta práctica en términos de hallar un modo de abstracción de los conceptos que este movimiento quería poner en tensión y debate. En estos montajes habitaba una exploración sobre las dislocaciones socioculturales y políticas que se manifestaron a partir de la Primera Guerra Mundial. Las cuatro concibieron el fotomontaje como un proceso a través del cual se podía deconstruir el espacio. Este procedimiento marca el comienzo de distintas sendas alegóricas como son la apropiación y la extrema apertura del significado. También implica un alejamiento del significante con respecto al significado, tendiendo a una fragmentación y a una posterior yuxtaposición. Esta fragmentación y yuxtaposición obligan al receptor a rearmar, a inferir la significación global del montaje. Tras el fotomontaje existe asimismo un deseo de añadir una tercera dimensión a la bidimensionalidad de la fotografía.

Ellas comprendieron que se trataba de un medio que condensaba sentido y por eso, como decía Aragon de los fotomontajes de Heartfield, lo utilizaron para “significar” (2011). El montaje resulta así un gesto dialéctico donde se produce un choque entre dos o más imágenes para arribar a otra que contiene las anteriores. Implica al mismo tiempo un gesto extático porque hace estallar las categorías de espacio y de tiempo.

Todas compartieron un deseo de ruptura con los valores dominantes ya fuesen artísticos, políticos, subjetivos o sexuales.

Tanto en Mandello, Horna y de Moses se puede apreciar un fuerte interés por el objeto encontrado. Sus imágenes parten de una intensa búsqueda y manifiestan un desplazamiento de preocupaciones y fantasías hacia ese objeto. Este desplazamiento se relaciona con el objeto (a), el objeto perdido descrito por Jacques Lacan en tanto sustitución del deseo.

Por otra parte, todas eran absolutamente conscientes de lo que en 1923 plantea Lázlo Moholy-Nagy con respecto a que la fotografía –en tanto lenguaje– utiliza la luz como un medio universal de expresión que interactúa con el espacio. Por eso afirma que la imagen fotográfica ayuda “a reconstruir el espíritu espacial del pasado” (2002, p. 213).

Cabe destacar asimismo que las cuatro pasaban con extrema solidez de las imágenes con contenido surrealista a trabajos documentales y narrativos. Además se destacaron en la realización de retratos, asociados en su mayoría a figuras destacadas del espectro artístico-cultural de los respectivos países definitivamente adoptados como propios.

Las estéticas de las fotografías aquí analizadas se encuentran más cerca de lo sublime que de lo bello ya que en sus producciones visuales se advierte una “detención momentánea de las fuerzas de la vida”⁹. Poseen entonces “el poder de alzar los ojos” y de constituirse en “las fuentes mismas de la poesía”¹⁰. Georges Didi Huberman destaca que las imágenes que responden a la imaginación también resultan una herramienta de análisis de la memoria ya que vinculan la realidad con el deseo.

La construcción del yo

De algún modo las cuatro transformaron su realidad de emigrante/inmigrante en el sentido que Foucault llama “tecnologías del yo”. Estos constructos interactúan con las condiciones de posibilidad de su tiempo histórico. Estas condiciones conllevan conceptos como exclusión, desarraigo, integración y pertenencia, entre tantos otros y conforman un imaginario basado en la conformación de una entidad en la diversidad. En términos poéticos surrealistas de Georges Bataille: “La vida, la muerte, ser y no ser”. (en Foster, 2008, p. 193) En estas construcciones se puede apreciar la “estética a la vez” desplegada por Francois Soulages como forma de elaborar tanto el proceso traumático de un tránsito forzoso como las diferentes inquietudes que cada una fue desarrollando en los países latinoamericanos en los que habitaron, creando de este modo nuevos lazos identitarios. Resultan también una manera de articular su pasado y lo que fuera su presente. Se convierten pues en una “imagen dialéctica tal como lo concebía Walter Benjamin en virtud de que estimula una dinamización del pasado en función de un futuro. Por ende sus significaciones superan el dominio del arte. A propósito Enzo Traverso dice que es siempre “desde el presente que uno se esmera en reconstruir, pensar e interpretar el pasado” (2012, p. 26).

Así las imágenes dialécticas provocan una doble proximidad en tanto experiencia: por un lado, perceptual y sensorial en base a sus aspectos formales y por otro nos permiten acercarnos a su construcción de sentido (en términos del enfoque teórico de Soulages).

Finalmente

Para concluir esta aproximación a las biografías y estéticas de estas cuatro fotografías resultan oportunas las palabras de André Breton en el segundo manifiesto surrealista datado en 1929:

Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en el que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo no comunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios. Sería vano buscar en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto. (en Foster, p. 21)

Cabe reiterar pues que la fotografía se coloca entre lo sensible y lo inteligible produciendo un relevamiento de los “síntomas”. La imagen síntoma interrumpe el curso normal de la

representación, muestra el aspecto inconsciente y permite desplegar sintagmáticamente la función poética y emotiva que subyace detrás de cualquier discurso autoral. Así la imagen síntoma –compuesta por una cadena significativa pero también por un gesto– restituye y torna visible un espacio y un tiempo determinados. Ese procedimiento constituye un destello fulgurante y –algo anacrónico– de verdad que solicita una aproximación heurística y hermenéutica a la vez.

En todos los casos, el rol de la imagen fotográfica es doble: ayudar a comprender, por un lado, y a problematizar e interrogar, por otro.

Notas

1. Mencionado por John Berger en su libro *El cuaderno de Bento*, Buenos Aires, Alfaguara, 2012, p. 73.
2. KraussRosalind, “Notas sobre el índice Parte 2” en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996, p. 226.
3. Para mayor información sobre la biografía y la obra de cada una se recomiendan los siguientes libros y páginas web:
AA.VV. (1995). *GreteStern*. Valencia: IVAM Centre.
Príamo, L. (1995). *GreteStern, Obra fotográfica en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
Príamo, L. (2012). *Sueños, fotomontajes de GreteStern*. Buenos Aires: Fundación CEPPA.
Bertúa, P. (2012). *La cámara en el umbral de lo sensible*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
Moses, G. de (1989). *Caminata*. Santiago de Chile: Talleres de Editorial Universitaria.
Rodríguez, J. A. (2012). *Fotógrafas en México, 1872-1960*. México: Turner Libros.
Sanchez Mejorada, A. (2004). *Kati Horna y su manera cotidiana de captar la realidad*, Revista *Addenda* n° 10.
Nagel Sandra, responsable del contenido de www.jeannemandello.com
Todas han sido ampliamente investigadas en Niedermaier, A. (2008). *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.
4. Jorge Romero Brest fue una de las figuras más influyentes en la formación de la crítica de arte en América Latina. Publicó libros y artículos sobre arte argentino, latinoamericano, europeo y norteamericano. Dictó cientos de conferencias y dirigió el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella, centro de promoción de la experimentación artística de vanguardia.
5. Sucesor de Walter Gropius en la escuela de la Bauhaus.
6. Estas aseveraciones entran en consonancia con la operatoria de montaje que Georges DidiHuberman desarrolla en varios de los libros.
7. La traducción de *Unheimlich* en realidad es “extraño”, no-familiar (*Heimlich*).
8. Georges Didi Hubermann analiza el debate que ocasionaron las imágenes sobre la Shoah en su libro *Imágenes pese a todo*.
9. Kant Immanuel en *Crítica del juicio* mencionado en Foster Hal, *op.cit*, p. 71.

10. Benjamin Walter mencionado por DidiHubermann Georges en *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 2006, p. 94.

Referencias bibliográficas

- Agamben Giorgio (2011), *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
 Aragon Louis (2001), *Los colages*, Madrid, Editorial Síntesis
 Benjamin Walter (2007), *Conceptos de filosofía de la historia*, Buenos Aires, Terramar
 Foster Hal (2008), *Belleza compulsiva*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
 Freud Sigmund (1919), *Lo siniestro*, trad. Lopez Ballesteros Luis, ePUB
 Heidegger Martin (1960), *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada
 Moholy-Nagy Lázlo (2002), "El espacio-tiempo y el fotógrafo" en Yates Steve (comp) *Poéticas del espacio*, Barcelona, Gustavo Gili
 Traverso Enzo (2012), *La historia como campo de batalla*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica

Bibliografía

- Didi Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 Didi Huberman, G. (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
 Didi Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
 Foster, S. "La cognición cultural: el dadaísmo berlinés, la fotografía y la ideología del espacio" en Yates Steve (comp) (2002), *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.
 Krauss, R. (1996). "Notas sobre el índice, Parte 2" en *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza.
 Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili.
 Moholy-Nagy, L. "El espacio-tiempo y el fotógrafo" en Yates Steve (comp) (2002) *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili.
 Niedermaier, A. (2008). *La mujer y la fotografía una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires: Leviatán.
 Niedermaier, A. *La expansión de la imagen espejada*. Buenos Aires: Leviatán, próxima publicación.
 Schaeffer, J. M. (2012). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Biblos.
 Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.

Abstract: The article aims to expose the relationship between four photographers who went through similar historical-cultural moments and the aesthetics particularities that emerge from their work. The early learning period of each of them is marked by different vanguards and every of them have lived ups and downs of the emigration and migration

phenomena. Then, in different Latin American countries, their artistic practices were an introduction of new ways of photography in the chosen countries.

Key words: interlacement - biographies - photography - aesthetics - vanguards.

Resumo: O artigo analisa a intensa superposição entre a biografia de quatro fotógrafas que atravessaram momentos histórico - culturais similares e as características estéticas presentes em suas obras. A etapa de formação de cada uma está marcada pelas diferentes vanguardas e todas vivenciaram os vai e vens do fenômeno emigração - imigração. Então, e ao longo das suas carreiras –em diferentes países ibero-americanos– suas práticas artísticas resultaram introdutórias, nos países escolhidos, para novas formas de fazer fotografias.

Palavras chave: entrelaçamento - biografias - fotografia - estética - vanguardas.

Resumen: El presente ensayo relata algunas experiencias individuales, familiares y sociales en torno al fenómeno de la migración y su relación con la identidad.

Palabras clave: Migraciones - individuos - familias - identidades.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 118-119]

(*) Lingüista y sinólogo, docente e investigador. Director del Grupo de Investigación de Estudios Asiáticos (GIDEA) y Colaborador del Grupo AIAC de Paris 8. Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada. Miembro del Instituto de la Paz y de los Conflictos de dicha universidad.

Introducción

Todo empezó con una anécdota cuando el profesor François Soulages me presentó en un curso que tenía en la Universidad Paris 8. En un momento dado dijo que había regresado o vuelto a España. En ese momento le dije que no, que yo no había regresado sino que había ido y que en todo caso podría ser como forma simbólica hacia mis padres. Aunque sea de nacionalidad española, desde el punto de vista cultural soy básicamente francés.

Les dije también que mis propias hijas en una conversación anodina me dijeron que yo era un “guiiri”, es decir un extranjero (no es peyorativo), uno que no es de aquí, de España. Nos reímos, puesto que ellas son españolas, así como su madre, pero hija de un emigrante al fin y al cabo. ¿Cómo el hijo de unos padres españoles migrantes podía ser emigrante en la tierra de sus antepasados?

Las migraciones son, al fin y al cabo, interiores y exteriores, un constante desplazamiento de los individuos y de las familias hacia otros mundos y otros espacios; aunque a veces, muy cercanos geográficamente o muy alejados por las experiencias sufridas. Uno es extranjero no por venir del extranjero exclusivamente, sino de otro sitio. Cambiar de calle, de barrio o de región produce siempre una cierta tensión entre aquellos que migran y aquellos que ven aparecer a un extraño del que no se sabe nada.

Todas las naciones y países se han formado a través de las migraciones, transformando el mundo social existente en uno, reciclado, y en nuevas entidades cada vez más extensas y

novedosas. Al fin y al cabo las fronteras, filtros de migraciones, han cambiado y se han ido transformando a través de los intercambios constantes.

Parece como si, en términos generales, somos todos hijos de la migración. Nuestra identidad es siempre plural y nunca singular. Somos, al mismo tiempo, de tal barrio, de tal pueblo, de tal región y de tal país. Las naciones, en su momento, se crearon para formar identidades más grandes y potentes, creando nuevas fronteras exteriores y abandonando las antiguas en fronteras interiores abstractas y generosas.

Inmerso en la globalización en la que estamos, las naciones pretenden crear nuevos territorios más amplios que conformen nuevas fronteras. Es el caso de Europa, que con gran lentitud y determinación, está diseñando un nuevo marco de relaciones. Las fronteras existentes se transforman en fronteras interiores y nuevas fronteras exteriores van conformando un mundo que se está construyendo con muchas dificultades, pero en paz y buscando la cooperación entre todas las naciones participantes. Sin embargo, esta nueva realidad produce nuevos conflictos en el desplazamiento de personas e individuos. Aceptar al otro es siempre complejo y contradictorio; igualmente, convivir con el diferente, del que se desplaza, produce una cierta inestabilidad, y solo el tiempo transcurrido modifica los comportamientos.

Al final, si las migraciones producen conflictos de diversa intensidad, según la raza, la religión, la ideología y las culturas, y son los hijos de migrantes los que reciben todas estas cargas de contradicciones múltiples. La familia ha generado amores y odios hacia los que la han recibido y de donde vienen. Los hijos, a menudo, han nacido para resolver los problemas de sus familias que, a menudo, no han vivido.

Estos hijos no han padecido directamente la adaptación a nuevas formas de ser; sin embargo se sienten portadores de cooperación para una mejor adaptación al mundo social del que forman parte o simplemente han sido educados para el odio y la venganza de ese mismo mundo.

A menudo, la culpabilidad es el del que recibe y no del que ha sido obligado a marcharse en busca de nuevos retos.

En general, el hijo de migrante se encuentra enfrentado a una doble personalidad, la de sus padres con sus orígenes y la del presente, su mundo real en el que ha nacido y crecido. Los imaginarios se crean formando contradicciones poderosas que lo encaminan hacia la consideración de que forma parte, al final, del mundo social en el que el individuo vive.

Tenemos, pues, que esperar a veces a que sean hijos de hijos de migrantes para una aceptación total según la cual uno forma parte de la sociedad y del territorio donde nació y creció, y no de un mundo imaginario del que poco conoce, sino a través de una ilusión y de una visión deformada inexistente.

Las contradicciones o la forma de pensar y articular la realidad de los padres se trasladan a la mente de los hijos quienes deben “solucionar” el imaginario o las interpretaciones ilusorias de los padres y, finalmente, el pasado se transforma en presente.

El hijo de migrante se encuentra frente a dos personalidades en las que una pretende llevar a cabo los pensamientos y los deseos del padre, y por otro lado quiere vivir su vida presente que corresponde al país que le vio nacer y no a una vida del cual no sabe en general nada sino a través de una ficción.

Nos encontramos ante un problema que se repite constantemente en la historia que consiste en que los hijos deben resolver aquello que los padres fueron incapaces de solucionar y el resultado es que todo se deforma y el sueño se transforma a menudo en pesadilla. Conocer el pasado es útil, pero pretender modificarlo inútil. Lo único que nos queda por hacer, siendo hijo, es resolver nuestro presente como podamos, humildemente, y no trasladar a nuestros futuros hijos aquello que no hemos sido capaz de resolver, con nuestras manías, nuestras fobias, nuestros odios y nuestras mentiras. El pasado ha finalizado y como dice acertadamente Confucio:

“No hay que hablar de los asuntos ya realizados, no se protesta de lo que ya ha transcurrido, ni se acusa a lo pasado”. (Confucio, 1982, p. 19)

Las creencias, las ideologías y la imaginación nos juegan a menudo una mala pasada y lo que creíamos verdadero puede transformarse en irreal en el que la pesadilla nos lleva a un callejón sin salida.

El hijo de migrante (quizás lo seamos todos) lleva a sus espaldas un peso del pasado que no le corresponde pero del que puede aprender. Su mundo real es el que ha vivido y vive, sus compañeros, los juegos de la infancia, el lugar en el que se manifiesta, ése es el que le pide sus aportaciones y su dedicación constante.

La migración

Hablar de migración es hablar del mundo, de los intercambios, de la convivencia, de la riqueza, y es hablar de enfrentamiento, de egocentrismo, de pobreza y de muchas más relaciones. Los grupos humanos se han formado, se han desplazado, han invadido, han aprisionado, han creado la esclavitud y mil cosas más. La migración es pues natural al ser humano, y no se trata exclusivamente de nomadismo, sino de la necesidad por encontrar espacios donde vivir mejor. Es, igualmente, el mundo del descubrimiento, de la sorpresa, de las sensaciones, de la creación, del fanatismo, de la cólera y de la destrucción. Como se puede percibir, y como así ha sido siempre, los contrarios aparecen y se transforman el uno al otro durante todo el proceso de vida de los seres humanos.

¿Este fenómeno podrá desaparecer un día? Por supuesto, nadie lo sabe; sin embargo, aunque el mundo un día se estructurará sin fronteras exteriores, sobrevivirían y se formarían nuevas fronteras interiores y el cambio de un lugar a otro traería, igualmente, conflictos inherentes a los desplazamientos. Al fin y al cabo, el ser humano tiene una tendencia al movimiento, y los intercambios de un lado a otro son infinitos. Por supuesto, como siempre, los conflictos cambiarían de contenido y las percepciones serían diferentes, pero los cambios siempre afectan de alguna manera, tanto al que se mueve como al que recibe.

Podríamos dividir el mundo de los migrantes en tres apartados: 1) La migración económica; 2) la migración del exilio; 3) la migración que llamaré, aunque pueda sorprender, “Turística”. Intentaré, pues, explicitar esas tres formas diferenciadas.

La migración económica

Esta forma de migración quizás sea la más importante, puesto que los seres humanos en condiciones de supervivencia sobre todo, intentan buscar una vida digna y mínima para poder crecer y desarrollarse felizmente; sin embargo, a menudo, las expectativas esperadas no son como las imaginadas. El camino al lugar elegido, la recepción a la llegada y el largo proceso de adaptación se transforman en obstáculos titánicos.

El tiempo, hace olvidar, frecuentemente, las causas de la salida del lugar en el que ha nacido y crecido y el receptor se convierte en el culpable de todos sus males. Aquel lugar abandonado se convierte en un paraíso soñado, deformado e ilusorio, pero real en la imagen de una historia sin salida.

De mi experiencia, recuerdo dos tipos de migrantes españoles, unos de los años veinte y treinta del siglo XX y otro de finales de los sesenta cuando la dictadura franquista decidió abrir las puertas para que los españoles pudieran emigrar y los exiliados regresar. El primer grupo de emigrantes económicos de esos años veinte y treinta representa a una mujer extraordinaria de nombre Isabel, de Turre, un pueblo de Almería, de pobreza extrema en aquellos dolorosos años. Ella sí recordaba todos sus sufrimientos y no quería regresar a esa tierra que tanto la había hecho sufrir. No había en ella un concepto político, sino el peso de una miseria extrema.

Tuvo numerosos hijos y todos ellos se sentían muy franceses, aunque algo en ellos respiraba el español. Cuando ella tenía ya cierta edad avanzada y su marido había fallecido la llevaron a su pueblo de nacimiento, y al volver, hablando con mi madre se echaba a llorar de emoción y de felicidad. España no era la misma, y el drama que había vivido se transformaba en una reconciliación con el presente de su tierra de nacimiento, aunque no con el pasado. En el segundo caso, los emigrantes de finales de los sesenta eran de diferentes tipos. Unos, si cojo como ejemplo las amigas de mi madre que se llamaban la alicantina o la madrileña y que no eran antifranquistas, ni se planteaban ese problema. Las discusiones entre mi madre, comunista, y sus amigas eran interesantes, mi madre queriendo demostrar que estaban en Francia por la mala política de Franco y sus amigas considerando que no se trataba de eso. Ciertamente es que las diferencias ideológicas no importaban y que la amistad estaba por encima de las discrepancias. La alicantina decía que había venido para ganar dinero e invertir en su tierra. En la madrileña había de lo mismo, pero ella su centro era Francia y España para vacaciones.

En el caso de la alicantina, los hijos que estaban totalmente adaptados a su mundo francés, no querían “volver a España” si no es de vacaciones. Este problema con los hijos se puede comprobar en muchos casos, y los dramas fueron bastantes grandes de “retornos no deseados” o de los hijos que se quedaban al cuidado de los abuelos cuando los padres iban a Francia a trabajar. En este caso, a menudo, los abuelos se convertían en los verdaderos padres.

Los hijos de los migrantes llevan siempre el peso de sus progenitores a la espalda. Su presente es a menudo modelado por una imagería potente e ilusoria. El trauma de los padres modifica la natural vivencia de lo cotidiano. Les espera el futuro idealizado de unos padres y no la realidad presente de los hijos.

Un tercer caso, el de una familia de Motril (Granada - España), al igual que Isabel de Almería, su viacrucis para llegar a la tierra prometida fue difícil y complejo. No querían retornar

y sus hijos, de los que uno fue compañero de clase, se sentían franceses, aunque con matices españoles. Como para Isabel, los padres volvieron a su lugar de nacimiento de vacaciones, e igualmente, las lágrimas inundaban sus ojos de un pasado doloroso y de un presente festivo.

La migración del exilio

Se trata de una migración traumatizada y el resultado de violencias de todo tipo y desplazamientos forzados de poblaciones debido a catástrofes naturales. El exilio debido a fenómenos bélicos es más visible, y los de desplazamientos por catástrofes naturales o desplazamientos forzados son menos conocidos y demandarían un tratamiento especial. Por un desconocimiento de esta problemática no entraré en las valoraciones que se puedan hacer. En cambio, el exilio bélico debido a revoluciones, violencias indiscriminadas y guerras de todo tipo son muy visibles y las tragedias llevan consigo unas consecuencias nefastas.

Como hijo de emigrante exiliado de la guerra civil española 1936-1939, hablaré de mis recuerdos como niño y adolescente. Al vivir en Alfortville, una ciudad que se encuentra en los arrabales de París, el universo que viví desde la infancia a la juventud me hace recordar otro caso de exilio debido al genocidio armenio turco de 1915 a 1923 perpetrado por el imperio otomano. La ciudad donde viví es una de las que recibió a numerosos armenios en el territorio francés. Con los hijos de aquellas víctimas del genocidio fuimos al colegio y vivimos en buena vecindad.

En general, los inmigrantes se encontraban en el sur de la ciudad. Había, igualmente, otros tipos de inmigrantes que eran los italianos, portugueses, los árabes argelinos, tunecinos y marroquíes. Es curioso, entre los migrantes árabes se producía cierta distancia entre estas tres nacionalidades. Todos estos emigrantes eran más bien migrantes económicos.

Los exiliados eran, pues, los republicanos españoles y los armenios de aquel genocidio. Estos últimos eran cristianos ortodoxos, anarquistas, comunistas y demás ideologías. Quizás los más famosos fueron los hermanos Manouchian quienes crearon un grupo de “Resistentes” (Partisans) hacia la barbarie nazi. La propaganda alemana creó un cartel “l’Affiche Rouge” (El cartel Rojo) para presentar a estos defensores de la libertad como simples terroristas. Eran veintitrés resistentes de varias nacionalidades (polacos, húngaros, italianos, un español, una sola mujer rumana, un francés...) y el 21 de febrero de 1944 fueron condenados a muerte 22 de ellos y el 10 de mayo, la mujer fue decapitada en Stuttgart. El poeta Louis Aragon (1897-1982) les dedicó un poema y Léo Ferré (1916-1993) lo cantó. En homenaje a aquellos resistentes del Grupo Manouchian, he aquí el poema¹:

No han reclamado la gloria ni las lágrimas,
Ni el órgano ni el rezo a los agonizantes
Once años ya, qué rápido pasan once años
Solo habían utilizado sus armas
La muerte no ciega los ojos de los Resistentes

Tenían sus retratos en los muros de nuestras ciudades
Oscuras barbas y de noche hirsutas, amenazadoras

El cartel parecía una mancha de sangre
Puesto que al pronunciar sus nombres son difíciles
Y buscaban un efecto de miedo sobre los paseantes

Nadie parecía verles franceses preferentemente
La gente iban sin ojos hacía ustedes durante el día
Pero a la hora del toque de queda dedos errantes
Habían escrito bajos sus fotografías MUERTOS POR FRANCIA
Y las mañanas monótonas eran diferentes

Todo tenía el color uniforme de la escarcha
Hacia finales de febrero en sus últimos instantes
Y es cuando uno de ustedes dice tranquilamente
Felicidad para todos Felicidad a los que van a sobrevivir
Muero sin odio en mí por el pueblo alemán

Adiós a la pena y al placer Adiós a las rosas
Adiós a la vida adiós a la luz y al viento
Cásate , sé feliz y piensa en mí a menudo
Tú quien permanecerás en la belleza de las cosas
Cuando todo se acabe más tarde en Erivan

Un hermoso sol de invierno alumbraba la colina
Cuán bella es la naturaleza y cuánto mi corazón se parte
La justicia vendrá tras nuestros pasos triunfantes
Mi Melina ô mi amor, mi huérfana
Y digo que vivas y tengas un niño

Eran veintitrés cuando los fusiles florecieron
Veintitrés quienes dieron su corazón antes de tiempo
Veintitrés extranjeros y sin embargo hermanos nuestros
Veintitrés enamorados de la vida hasta morir
Veintitrés quienes gritaron Francia al caer.”

Louis Aragon, Estrofas para el recuerdo, en La Novela Inacabada

Los Republicanos españoles también participaron en la defensa de Francia frente a la amenaza fascista. Mi padre perteneció a los FFI (Fuerza Francesa de Interior) como muchos. Otros entraron en los campos de concentración nazi. Todos ellos, en general, se integraron perfectamente al país. Numerosos se hicieron franceses, otros, como mis padres, no renunciaron a la nacionalidad española y vivieron como extranjeros. Recuerdo de joven como en mi documento de identidad extranjera en la parte en la que pedían la nacionalidad, había puesto “indeterminada”. Los hijos no teníamos, pues, patria.

Republicanos como mi padre creían que un día regresarían victoriosos al país que les vio nacer. No obstante, los años pasaban, y los perdedores de aquella guerra civil, envejecían. La dictadura de Franco decidió, como he mencionado más arriba, abrir la puerta a la migración y al retorno de los exiliados. Éstos volvieron, pero así como ocurrió con mis padres, el país que encontraron en su retorno no tenía nada que ver con el que imaginaban. España era otro país, otra forma de vivir, otra manera de plantear su realidad presente. La transición sería la que uniría, en cierto modo, a todos sin necesidad de revancha.

El tiempo había pasado y mis padres españoles no eran más que españoles franceses cuya vida era francesa y que conocían muy bien. Finalmente, los hijos eran franceses de origen español. El mundo había cambiado y las fronteras de Europa se abrían, volver era fácil, a menudo como turistas de un universo nuevo.

Los hijos de migrantes podían poseer doble cultura, eran, al fin y al cabo, mestizos culturalmente así como en sus matrimonios.

Recuerdo las reflexiones del profesor y compañero François Soulages en conversaciones, seminarios, coloquios y presentación de libros sobre este tema y sobre el mestizaje. Consideramos a Obama como un negro, pero en realidad no es más que un mestizo, puesto que su madre era blanca. Considerábamos que, en general, el mestizaje no gustaba mucho, puesto que no era la pureza; sin embargo, decir negro o blanco era más razonable. Al fin y al cabo, América es mestiza, ricas en culturas provenientes de todo el mundo. Obama no es más que el representante de un pueblo cada vez más mestizo entre infinitudes de culturas de los cinco continentes.

En algunos debates, se sentía a menudo un rechazo a la globalización y a la posibilidad que hubiera una sola lengua universal de comunicación. Para algunos era la pérdida de identidades y de riquezas lingüísticas y culturas.

Es cierto, la globalización o la internacionalización abre la puerta al mestizaje de todas las culturas. La pureza deja su sitio a otra forma de ver lo puro, lo natural y la riqueza de las mezclas. No se trata, como algunos sostienen, de alcanzar un “pensamiento único”, sino aceptar la pluralidad, el diferente. Las mezclas aportan pluralidad, singularidad y las riquezas de las raíces culturales se transforman en inter, trans y multiculturalidad. Las diferentes visiones del mundo se transforman en una nueva unidad cultural universal, plural, singular y única. La comprensión entre las diversas formas de ver se hace realidad. Los hijos de la migración exiliada, como la de los armenios y los republicanos españoles así lo confirman, nadie pierde su lengua de origen, aunque la lengua madre pasa a ser la del país de nacimiento o recepción, y la segunda permite conocer otra forma de ver la realidad.

La migración Turística

He querido llamar de esta manera a toda una migración que pretende vivir en espacios que consideran buenos para ser felices. Por supuesto, no siempre se logra, pero es una característica algo especial y diferente a la migración económica y al exilio.

En este caso, tal es mi caso, algo de lo más corriente, conozco a una española (granadina) y decidimos ir a vivir a la ciudad de Granada que se convierte en mi lugar de residencia y

de vida. Ciertamente, soy profesor de la Universidad de Granada y las cosas, finalmente me han ido bien.

Como dije al principio de este relato, no he retornado a España, sino que he ido, y vivo en este rincón de España ya muchos más años que en Francia. ¿Soy francés? ¿Soy español? ¿Soy las dos nacionalidades? Al final soy español según el documento nacional de identidad (DNI).

Tengo dos personalidades, una en el país que me ha recibido y la otra en la que nací. Podríamos decir finalmente que soy un mestizo cultural. Como además, estudié el mundo chino y enseñé, ante todo, pensamiento y cultura china, mi universo mestizo es mayor aún. La globalización nos está trayendo mestizajes interesantes que irán modificando y enriqueciendo nuestra cultura universal que vamos creando día a día.

En la migración turística están no solo aquellos que buscan paisajes o rincones en donde poder vivir según unos imaginarios singulares, sino los turistas y aquellos retirados mayores que buscan pasar el resto de sus vidas lo mejor posible en lugares en los que puedan sentirse libres y vivos. Para aquellos que han vivido bajo el cielo gris, el frío, las largas noches, el trabajo constante... buscan la luz, el sol y el mar, una tranquilidad festiva.

Muchos años de trabajo esforzado para que al fin con los ahorros de toda una vida y el sueldo de un pensionista, éstos puedan vivir a gusto el resto de su vida en un lugar privilegiado de sol y playa.

España y otros lugares de Europa, reciben a estos ciudadanos europeos, enriqueciendo sus lugares y aportando nuevas formas de bienestar. Por supuesto, en numerosos otros lugares del mundo ocurre lo mismo y las fronteras abren sus puertas a nuevas realidades.

Estas migraciones turísticas participan, igualmente, en la construcción de un mundo nuevo y globalizado. No cabe duda y reiterando, la cultura universal está en marcha a través de las tres migraciones definidas anteriormente.

Conclusión

Las migraciones interiores y exteriores siempre han transformado las fronteras y las culturas existentes. Las naciones se han enriquecido de estas aportaciones y han creado nuevas realidades.

Las migraciones han sido a menudo traumáticas, generosas y como no decirlo, peligrosas igualmente. Basta con referirnos a la colonización, al desplazamiento de poblaciones del campo a la ciudad, el exilio, las calamidades naturales, la búsqueda del bienestar, el turismo...

Si miramos a nuestros ancestros, veremos que al final, somos hijos de migrantes. Todos llevamos varias personalidades en nosotros, siendo mestizos de diferentes culturas a diferentes niveles. La pureza no es el pensamiento único de una verdad revelada, en un grupo cerrado, sino de una riqueza de verdades entremezcladas. Aprendemos de los demás y vamos percibiendo nuevas oportunidades y posibilidades. Rechazamos verdades, aprobamos otras y construimos nuevas.

Recuerdo un mejicano que criticaba a los españoles por lo que habían hecho y los responsabilizaba. Como buen mejicano, era un hijo de aquellos migrantes colonizadores. Como

le dije, los españoles de hoy no tienen nada que ver con aquellos tiempos; sin embargo él sí, puesto que era hijo de aquellos colonos. Por lo tanto, era él el colono, hijo de aquellos culpables de aquellas tragedias. Solo tenía dos salidas, “volver a España” como culpable o ser sencillamente un mejicano y participar en la construcción de un país mestizo, recuperando las riquezas de aquellas identidades perseguidas y, en algunos casos, muchas de ellas pueden desaparecer.

Los hijos de aquellos migrantes tienen una gran tarea por delante, el presente, e intentar resolver los conflictos inherentes al paso de la historia. No podemos, como ya dije, arreglar el pasado, pero sí hacer frente al presente y lograr mejorar nuestro mundo. La culpa del pasado no podemos resolverla, pero no seamos culpables de nuestro presente, que será pasado, por no hacer frente a la realidad que demanda soluciones.

Por último, quisiera contar una anécdota que nos ocurrió cuando éramos niños y estábamos en un colegio público francés. Como siempre oíamos a nuestros maestros hablar de la Galia, los galos con los ojos azules y el pelo rubio. Uno de nuestros compañeros Patou era negro y nos reímos con él. Pero al final, era él quizás el más francés y el más galo de todos nosotros. Tenía un humor extraordinario que hacía pensar en Rabelais y su Pentagruel y Gargantúa. Las culturas no dependen de las razas y las nacionalidades, sino de los códigos que vamos asimilando a través de nuestra educación.

Las migraciones siempre han sido fuentes de conflictos y fuentes de riquezas. Las fronteras se han ido formando y desplazando a través de los siglos y milenios, y el presente no es diferente. Los problemas globales actuales demandan soluciones y veremos si los grandes actores del presente podrán aportar soluciones a las realidades de nuestros tiempos.

Los hijos de migrantes no están para resolver los problemas de sus padres, sino para hacer frente a un presente complejo. Por supuesto, deben aprender de sus padres para entender que el presente es la consecuencia de ese pasado y que ellos mismos serán las causas del futuro.

Para terminar, podríamos decir que arreglando el presente, solucionamos parte de las consecuencias abrumadas por el pasado y creamos el futuro.

Notas

1. He recogido toda la información del Grupo Manouchian en Wikipedia (Missak Manouchian, Affiche Rouge...)

“Vous n’avez réclaté la gloire ni les larmes
Ni l’orgue ni la prière aux agonisants
Onze ans déjà que cela passe vite onze ans
Vous vous étiez servi simplement de vos armes
La mort n’éblouit pas les yeux des Partisans

Vous aviez vos portraits sur les murs de nos villes
Noirs de barbe et de nuit hirsutes menaçants
L’affiche qui semblait une tache de sang
Parce qu’à prononcer vos noms sont difficiles

Y cherchait un effet de peur sur les passants
 Nul ne semblait vous voir français de préférence
 Les gens allaient sans yeux pour vous le jour durant
 Mais à l'heure du couvre-feu des doigts errants
 Avaient écrit sous vos photos MORTS POUR LA FRANCE
 Et les mornes matins en étaient différents

Tout avait la couleur uniforme du givre
 À la fin février pour vos derniers moments
 Et c'est alors que l'un de vous dit calmement
Bonheur à tous Bonheur à ceux qui vont survivre
Je meurs sans haine en moi pour le peuple allemand

Adieu la peine et le plaisir Adieu les roses
Adieu la vie adieu la lumière et le vent
Marie-toi sois heureuse et pense à moi souvent
Toi qui vas demeurer dans la beauté des choses
Quand tout sera fini plus tard en Erivan

Un grand soleil d'hiver éclaire la colline
Que la nature est belle et que le cœur me fend
La justice viendra sur nos pas triomphants
Ma Mélinée ô mon amour mon orpheline
Et je te dis de vivre et d'avoir un enfant

Ils étaient vingt et trois quand les fusils fleurirent
 Vingt et trois qui donnaient leur cœur avant le temps
 Vingt et trois étrangers et nos frères pourtant
 Vingt et trois amoureux de vivre à en mourir
 Vingt et trois qui criaient la France en s'abattant”.

Louis Aragon, Strophes pour se souvenir, in *Le Roman Inachevé*, 1955

Referencias bibliográficas

Confucio, M. (1982). *Los cuatro libros*. Prólogo, Traducción y Notas: Joaquín Pérez Arrollo. Madrid: Ediciones Alfaguara.

Abstract: The essay aims to expose some of the individual, familiar and social experiences related to the migration phenomena and its relationship with identity.

Key words: migrations - individuals - families - identities.

Resumo: O ensaio intenta mostrar experiências individuais, familiares e sociais ao redor do fenômeno da migração e sua relação com a identidade.

Palavras chave: migrações - indivíduos - famílias - identidades.

Resumen: En este ensayo se indaga sobre las fronteras artísticas en torno a dos cuestiones que mantienen hoy una vigencia indiscutible: por una parte la visualidad y el lenguaje verbal y por otra las relaciones entre visualidades diferentes.

Palabras clave: frontera - experiencia - imagen - palabra.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 131-132]

(*) Docente e investigadora de la UNLP. Doctora en filosofía, área estética. Profesora a cargo de Estética y Titular de Introducción a la filosofía, en la FaHCE. Dicta seminarios de grado y de posgrado sobre cuestiones de estética de la pintura y la fotografía y sobre el pensamiento de Merleau-Ponty. Dirige un proyecto de investigación sobre problemáticas filosóficas de la imagen visual.

Introducción

Algunos términos portan, por su potencial metafórico, una riqueza hermenéutica que invita a multiplicidad de exploraciones, en especial, de orden filosófico. Es el caso del término ‘frontera’.

Desde una perspectiva estética, los sentidos que genera esta idea son particularmente enriquecedores respecto de las cuestiones artísticas. Un primer atisbo sobre cuestiones de frontera en el terreno de las artes puede establecerse al pensar en aquella que separa al arte de otras disciplinas o ámbitos de expresión, como la ciencia, el lenguaje, la política, etc. Pero también es posible pensar las fronteras del arte, “hacia adentro”, es decir aquellas que involucran distinciones (y/o acercamientos) entre artes diferentes: artes plásticas, audiovisuales, literatura, etc. Trataré de presentar algunas consideraciones en el marco de estas dos posibilidades.

Partiré, solo a modo de introducción, de un muy breve rodeo sobre el sentido que abre este término cuando lo exploramos: ¿qué nos dice, en su amplia connotación metafórica, la palabra “frontera”?

La zona de frontera es una zona de paso, puede interpretarse como zona intermedia, de indefiniciones y de connivencias. En muchas ocasiones es objeto de controversias y hasta de enfrentamientos más serios; de guerras, incluso. La frontera es en buena medida ambi-

gua: es límite, y por ende separación, pero al serlo, también es acercamiento y ligazón; en ocasiones, hasta puede llegar a ser (lo ha sido a menudo) refugio, protección. En la frontera nada es claro; y mucho menos, distinto. La frontera podría considerarse, posiblemente, como uno de los símbolos más elocuentes de lo que denominaríamos el *anti cogito*: así, *nada es evidente en la frontera*.

El pensador francés que fue estimado como “el filósofo de la ambigüedad”, que intentó a lo largo de toda su obra (y pese a las propias reformulaciones en sus últimos escritos respecto de sus primeros aportes filosóficos), romper con el dualismo originado en la perspectiva cartesiana, podría ser, entonces, un referente para deliberar sobre las fronteras. Mucho más cuando pensamos en las fronteras artísticas, pues ha sido el arte una de las expresiones a las que más se ha referido con su pensamiento y el ámbito en el que encontró mayores fuentes de inspiración para sus propuestas sobre la filosofía.

A juzgar por la perspectiva con la que aborda el trabajo del pintor, por ejemplo en uno de sus artículos más visitados, ya desde su título, “La duda de Cézanne”, el ámbito del arte aparece como un ámbito fronterizo: de dudas, de decepciones y de vueltas a empezar; pero, sobre todo, de indeterminaciones, de ambigüedades, de búsquedas, de interrogaciones.

Sentido y sinsentido es el título del libro de Maurice Merleau-Ponty (que de él se trata) en el que se incluye el trabajo sobre Cézanne y que reúne una serie de artículos cuya edición original es de 1948. El volumen se estructura en tres partes tituladas, a su vez, “Obras”, “Ideas”, “Políticas”. Salta a la vista que lo que tienen en común estas tres secciones es una convicción que atraviesa todo el pensamiento merleau-pontyano: no se trata de pensar filosóficamente qué será *la* obra de arte, o cuál será *la* idea filosófica más atinente o, incluso, qué debe decirse de *la* política. El pensamiento de Merleau-Ponty no es un pensamiento que aborde las cuestiones en singular, más bien es un pensamiento sobre pluralidades.

En tal sentido, Merleau-Ponty se desentiende de lo que podríamos figurar como una frontera, digamos, categórica. El aristotélico principio de no contradicción pierde fuerza en el horizonte merleau-pontyano: no hay ya un ámbito del arte separado de uno que no lo es. No hay, asimismo, un orden de lo político autónomo respecto de lo no político. Es imposible, además, separar la idea de lo sensible... En un mundo de pluralidades como éste, lo primero que pierde vigencia es la pretensión esencialista que supone factible el reborde exacto de cada una de las cosas/hechos de la realidad. Como en las pinturas de Cézanne, en la perspectiva filosófica de Merleau-Ponty no hay manera de establecer esos “dibujos”, esos bordes o contornos definidos que nos permiten afirmar sin vacilar qué cosa es cada una de las cosas que nos rodean y, por extensión, qué no es cada una de ellas.

Y esto es así porque se parte de la comprensión de la realidad como contingencia: en uno de los últimos artículos agrupados en la parte “Políticas” en el que intenta dar cuenta de la condición del “héroe” contemporáneo, sostiene:

El héroe de los contemporáneos no es un escéptico, un diletante o un decadente. Simplemente, posee la experiencia del azar, del desorden y del fracaso, (). Vive en un tiempo en que los deberes y las tareas son oscuros. Experimenta, como nunca se ha hecho, la contingencia del porvenir y la libertad del hombre. (2000, p. 276)

Azar, desorden, fracaso, oscuridad, contingencia y al mismo tiempo libertad, definen la experiencia del hombre contemporáneo: bien podríamos decir que es toda una experiencia de frontera.

En este trabajo y con el apoyo de algunos conceptos merleau-pontyanos, presentaré una indagación sobre las fronteras artísticas en torno a dos cuestiones que, a mi juicio, mantienen hoy una vigencia indiscutible: por una parte la frontera entre la imagen y la palabra, o, también, para decirlo en otros términos, entre la visualidad y el lenguaje verbal. Cuando los límites entre los diferentes lenguajes –el escrito y el plástico– se ven constantemente desdibujados, yuxtapuestos o amalgamados en escenarios aparentemente tan distintos como una publicidad, una instalación artística, un video para televisión, una película, etc., los interrogantes sobre las diferencias y especificidades entre los diversos lenguajes posibles adquieren una nueva potencia.

Por otra parte, las relaciones entre dos visualidades diferentes, la pintura y la fotografía, por las mismas razones, pero también porque en nuestro tiempo cada una de estas manifestaciones han experimentado cambios de orden técnico muy profundos y se han expandido las posibilidades de acceso y de intercambio, muy especialmente respecto de la fotografía y a través de las redes sociales, se han complejizado de un modo impensado unas pocas décadas atrás.

Recurriré para todo ello, además del ya mencionado Merleau-Ponty, a algunos conceptos de François Soulages en su *Estética de la Fotografía* (2005) y a las apreciaciones sobre lo fotográfico de John Berger.

En primer lugar, entonces, problematizaremos la cuestión de la frontera –entendida como límite distintivo– entre la imagen y la palabra, que se ha desdibujado, particularmente en la contemporaneidad, de manera contundente.

Luego, a través de la confrontación entre las obras de dos artistas, uno fotógrafo, el otro pintor, notaremos, aquí la frontera se vuelve todavía más ambigua, hasta qué punto si podemos hablar de “saber” en el terreno artístico, éste tiene que ver singularmente con el receptor.

Fronteras entre imagen y palabra

La relación entre imagen y palabra constituye un tópico de la historia del arte que tiene una historia sumamente extensa y muy rica. No es mi intención, por tanto, reconstruirlo ni siquiera fragmentariamente.

Cada una de esas producciones, las visuales y las habladas-escritas, han tenido a lo largo de esa historia momentos de mayor o menor esplendor; pero ha sido la palabra la que ha obtenido en mayor parte la primacía, de conformidad con los principios rectores de nuestra tradición cultural.

Se ha tomado la fórmula horaciana del *ut pictura poesis* como el origen de una relación que intentaba marcar los encuentros entre ambos tipos de expresiones y en ese camino la concepción de Leonardo da Vinci aparece como uno de los esfuerzos más intensos por encumbrar a la pintura por sobre la literatura o la poesía: la “ciencia” de la pintura tiene la virtud, si es ejercida por los grandes maestros, de generar una “segunda naturaleza” y así

resulta el vehículo más potente y efectivo para comprender la realidad, más que la propia ciencia y que la filosofía.

En un intento de dar una apreciación equilibrada de una tal historia, la estudiosa del tema Ana Lía Gabrieloni transcribe, en un trabajo sobre la relación entre pintura y poesía, una cita de W. Mitchell:

La dialéctica entre la palabra y la imagen aparenta ser una constante en la tela de signos que una cultura entreteje en torno a sí misma. Lo que cambia es la naturaleza concreta del tejido, la relación entre la urdimbre y la trama. La historia de la cultura es, en parte, la historia de una prolongada lucha por la dominación entre signos pictóricos y signos lingüísticos, donde unos y otros reclaman para sí determinados derechos de propiedad sobre una “naturaleza” a la que solamente ellos tendrían acceso. (Mitchell 1986, p. 43)¹

En nuestra contemporaneidad, la imagen, artística o no, ha cobrado un protagonismo inusitado, invasivo de ámbitos usualmente reservados a la letra escrita, por lo cual ha sido y es objeto de innumerables análisis filosóficos, comunicacionales, estético-políticos, sociológicos, etc. En todos ellos, la fotografía ocupa un lugar destacado como producto técnico visual, representativo del desarrollo tecnológico que caracteriza, en particular, la visualidad del siglo XX en adelante, atravesada, como dijera hace ya tanto tiempo Walter Benjamin, por la reproductibilidad.

La fotografía en particular, nace con el mandato implícito de representar lo más fielmente posible a la realidad, eximiendo, en principio, a la pintura de tal cometido (pretensión, en rigor, imposible); así, la fotografía fue poco a poco oscilando entre ser un instrumento de testimonio respecto del mundo y un ámbito de creación propio del arte.

Un significativo estudioso de las cuestiones ligadas a la imagen es el crítico de arte, escritor y también pintor en sus comienzos, John Berger quien, en un capítulo de su ensayo *Mirar*, de 1980, dedica algunas reflexiones al análisis sobre la imagen fotográfica, inspirado en el texto *Sobre la fotografía* de Susan Sontag de principios de la década del '70.

Allí dice Berger que fue en el período de entre guerras cuando “() se creyó en la fotografía como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real: el período de los grandes maestros testimoniales del medio ()” (Berger, 2000, p. 47)². Lejos, sin embargo, de estimar a la fotografía como heredera de las artes plásticas, el grabado, el dibujo, la pintura, Berger considera que la función que la cámara fotográfica pasó a cumplir era desempeñada, antes de su invención, por la memoria. Las fotos son, dice, como los recuerdos: conservan las apariencias instantáneas. Pero eso mismo constituye una desventaja para Berger pues no narran por sí mismas. Es necesario apoyarlas, para comprender verdaderamente, con la palabra, ya que la palabra, y más bien la narración, al contrario que la imagen visual, se desarrolla y se explica en el tiempo. Y, entonces, afirma, citando textualmente a Sontag: “Sólo lo que es capaz de narrar puede hacernos comprender”. (Berger, 2000, p. 49)

Es a partir de esta frase, que estimamos polémica, que se vuelve a poner de relieve la disputa entre la imagen y el lenguaje, dando por seguro que la comprensión es producto de éste último y arriesgando relegar a la imagen a un lugar subsidiario, de mera ilustración.

Más adelante, sin embargo, Berger también rompe con el paralelo que había establecido entre la memoria y la fotografía: la memoria, dice, conserva todavía algún aspecto que puede ligarse con la valoración o la justicia. La cámara, en cambio, a fuerza de pretender suplantar a la memoria, genera imágenes para el olvido:

La memoria entraña cierto acto de redención. Lo que se recuerda ha sido salvado de la nada. Lo que se olvida ha quedado abandonado. (), la distinción entre recordar y olvidar se transforma en un juicio, en una interpretación de la justicia, según la cual la aprobación se aproxima a *ser recordado*, y el castigo, a *ser olvidado*. () la cámara nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos (Berger, 2000, p. 50-51; el destacado es del autor)

Nada más atinente cuando pensamos en las cientos de fotos virtuales que tomamos en cuestión de segundos y que destinamos, en buena medida debido a la cantidad, a un acopio electrónico jamás revisitado.

Por su parte, Maurice Merleau-Ponty estima las imágenes visuales artísticas, él toma como referente la pintura, como “voces del silencio”, es decir expresiones que transmiten “ideas” pero no en forma de conceptos sino como núcleos de significación sensible que requieren para ello de la materialidad del arte y se ofrecen a la interpretación. Se trata, entonces, de ideas sensibles, que también están presentes en la literatura: por ejemplo, la frase musical de Vinteuil o las pinturas imaginarias de Elstir el personaje pintor, en la novela de Marcel Proust, los escenarios de Kafka, si tomamos ejemplos de la ficción. Pero también los cuadros de Cézanne, de Van Gogh o de Klee.

Es cierto que en ocasiones los títulos (palabras) de las obras artísticas colaboran con la interpretación. Pensemos, por ejemplo, en el famoso cuadro de Magritte, *La Gioconda*, al que solo asociamos con el original de Leonardo, precisamente, por su título.

Asimismo, admitimos que las imágenes, también las fotos consideradas artísticas, llegan a nosotros (y nosotros hablamos de ellas) mediadas por interpretaciones discursivas que ponen de relieve sus coordenadas de tiempo y espacio, las apreciaciones que suscitan plasmadas en los escritos críticos, los acentos arbitrarios de una mirada que atiende más a algún detalle que a otro, etc.

Sin embargo, tampoco la palabra parece suficiente para dar cuenta de una realidad, ni completamente objetiva, ni estrictamente subjetiva, de una realidad compleja, ambigua, esquivo a la categorización y la descripción plena, y así, consecuentemente interpretable de manera múltiple. No menos cierto es, entonces, que para evitar conducir a su potencial receptor a una interpretación predeterminada ya establecida, muchos artistas deciden “titular” a sus obras, paradójicamente, *Sin título*.

Algo a contrapelo de la consideración anteriormente referida de Berger, François Soulages plantea en un abordaje teórico pero sustentado profusamente en la producción fotográfica, *Estética de la fotografía*, tres maneras, entre otras posibles, en las que los fotógrafos, especialmente los que operaron hacia fines del siglo XX, se ubicaron explícitamente más allá de las concepciones estándar de la producción fotográfica como réplica o como ilus-

tracción de un suceso. A veces, incluso, confrontaron con la sociedad mediante una ruptura o un rechazo del reportaje alienado de la sociedad del entretenimiento: en tal empresa, aclara el autor, ya no se busca la captura del instante o el mero reportaje espectáculo, sino lo que estima una instalación en el tiempo, que, a la vez, no puede sino explicarse como una interrogación en el tiempo.

Así propone analizar una fotografía considerada “de investigación” que apela a la “larga duración”; una fotografía “de la memoria” que se ubica en el “pasado” y una fotografía “de interacción” que hace uso de un “tiempo intersubjetivo”. (Soulages, 2005, p. 235)

La fotografía de investigación se caracteriza por el intento de captar lo esencial, lo común, la estructura y, de ese modo, aspira al mantenimiento de su vigencia: “El soporte de esas fotos ya no es lo cotidiano que apunta a la información, la actualidad, ese presente que mañana carecerá de valor (mercantil) ()” (Soulages, 2005, p. 235). Por esta razón, estas imágenes son naturalmente hospedadas en un libro, una revista, un museo. Al no buscar la ilustración que se acomode a la letra escrita, sino la conformación de una obra que hable por sí, este tipo de fotografía puede producir no solo la obra, sino también el sentido de la misma.

Por su parte, la fotografía como memoria, intenta establecer una lectura sobre el pasado, sobre algún acontecimiento del pasado. Son ejemplos paradigmáticos las fotografías de documentos oficiales o de situaciones extremas como los campos de concentración o la vida carcelaria. Aquí la fotografía es al mismo tiempo, imagen crítica e imagen de imágenes. Se fotografía a la sociedad, no en su actualidad, sino en los recovecos de su memoria, usualmente ocultados por inaceptables, pero que dan razón de ella, la exploran, la analizan. Por último, la fotografía de interacción, se constituye como un intento de relacionar las acciones del fotógrafo con las de los no fotógrafos, constituyendo un tiempo intersubjetivo. Estos últimos, los no fotógrafos, en ocasiones, por ejemplo en algunos proyectos fotográficos³, se hacen cargo de variadas tomas en el entorno de su propio ámbito. Con ello generan imágenes perturbadoras, porque nos devuelven miradas que se instalan como críticas de la mirada ya establecida sobre esos grupos.

Estas tres variantes de la práctica fotográfica pueden, naturalmente, cruzarse en trabajos específicos. En todos ellos parece renovarse la inquietud respecto de las posibilidades de la fotografía, sobre todo aquella que trabaja con cuestiones sociales, de constituirse como arte. El viejo interrogante respecto de las potencialidades artísticas para constituirse en mirada crítica se renueva en el ámbito fotográfico.

Esta forma de comprender la producción fotográfica –que también involucra la potencia de su recepción– genera, interpreto, una posible superación de una dicotomía inconciliable entre imagen y palabra. Puesto que la fotografía es capaz de por sí de investigar, de instalar una lectura sobre el pasado, de operar como interacción entre distintos actores –todas ellas acciones habitualmente asociadas con la palabra–; puesto que, además, se propone como promotora de una mirada crítica que atraviesa lo social, lo artístico, la interpretación histórico-política, perspectiva tradicionalmente vinculada con la palabra filosófica; puesto que aun así, finalmente, la palabra emerge a la hora de la intercomunicación entre miradas diferentes sobre las mismas fotos, entonces lo que sigue teniendo vigencia respecto de la relación entre la palabra y la imagen como instrumentos de comprensión sobre lo real, es la tensión permanente entre ellas.

Tal vez, se trate de una suerte de “entre-deux” (entre-dos), para parafrasear la concepción de Merleau-Ponty cuando intenta resumir su visión superadora del dualismo que divide el objeto del sujeto: un *entre* la imagen y la palabra; o tal vez pueda asociarse al “a la vez” que propone Soulages para definir la fotografía: *a la vez* la palabra y la imagen. O quizá como ha pensado el propio John Berger con referencia al famoso cuadro de la pipa que no es una pipa de René Magritte (*La trahison des images*) solo se trata, dado que se anulan mutuamente, del fracaso de ambos lenguajes, del de la imagen y del de la palabra. Es decir, la distinción entre la imagen y la palabra constituye, en definitiva, una frontera; y en tanto tal, resulta un ámbito de indefinición, difuso y en constante tensión.

Fronteras entre el saber y el no saber. La mirada del receptor

Sentido y sin sentido, el título del libro de Merleau-Ponty al que hacíamos referencia al principio de este trabajo, precisamente mienta la siempre dual característica de la experiencia cognoscitiva de nuestros días. En su prefacio sostiene su autor: “Convendría que la razón a la que llegamos no fuera aquella que habíamos abandonado tan ostensiblemente. Convendría que la experiencia de la sinrazón no fuera sencillamente olvidada. Convendría formar una nueva idea de la razón”. (2000, p. 27)

Si las diferencias y/o cercanías entre palabra e imagen de las que hablábamos nos ubican en un terreno de ambigüedades e indefiniciones, es decir en lo que consideramos una frontera, ¿no repercute esa consideración en el plano cognoscitivo? ¿Hay, paralelamente, un saber de la imagen y un saber de la palabra?

Volviendo sobre la cita de la experiencia del héroe de hoy que lo vuelve habitante de múltiples fronteras, ¿qué puede, este hombre contemporáneo, aspirar a saber? La respuesta no será, naturalmente, en singular. Apenas podría bosquejar una expectativa de encontrarse con esbozos de verdades, quizá apenas conjeturas, así, en plural. Y aquí, nuevamente, aparece la frontera: ese espacio algo indefinido que separa (pero al mismo tiempo asocia) el saber y el no saber, la verdad y la falsedad, la apariencia y la realidad. Entonces, en el terreno de la Estética, el interrogante crucial desde esta perspectiva es el que se dirige hacia la posibilidad de que el arte, las obras de arte, sean (o no) vehículos o constituyan (o no) núcleos de saber.

La tajante separación kantiana entre la afirmación científica –es decir, de conocimiento, un juicio de carácter conceptual u objetivo– y el juicio estético –que lo es en tanto refiere a un sentimiento subjetivo, aunque bien con pretensión de universalidad–, ha generado una tradición estética sustentada en la contemplación que ha negado al arte, precisamente, su cualidad cognoscitiva y enseñable, pese a que no pueda decirse sin más que Kant sostuviera que el arte nada tiene que ver con el saber⁴.

Una experiencia reciente y fundamentalmente casual –he aquí cómo obra la contingencia– hizo que me encontrara con una obra fotográfica que me produjo al instante una asociación pictórica: buscando imágenes de fotografías ligadas con la posguerra española para un trabajo dedicado a ese período de la literatura y sus relaciones con las producciones visuales, me llamó mucho la atención la obra de Franz Muller, un fotógrafo húngaro, nacido en 1913 y que en 1947 se establece en España, después de haber sufrido persecu-

ciones y haber ambulado y fotografiado por diferentes países, no solo de Europa. Un verdadero artista de fronteras, que ha tenido que vivirlas, atravesarlas y en muchas ocasiones descifrar cómo lograr eliminarlas.

Me detuve en la fotografía que lleva por título *Descargando sal* (Oporto), Portugal, tomada en el año 1939⁵. La imagen de la foto de Muller inmediatamente me recordó las pinturas del pintor argentino Benito Quinquela Martín; de este último, es profusa la cantidad de imágenes portuarias pictóricas que nos ha legado. Apenas unos años separan el origen temporal de las imágenes de Muller y algunas de las de Quinquela⁶. Y unos pocos años más separan a ambas de la aparición del libro de Merleau-Ponty, *Sentido y sinsentido*, al que hacíamos referencia, editado, como dijimos, en 1948. En perspectiva histórica diríamos que tanto las imágenes como el libro son de la misma época.

Nicolás Muller es uno de las grandes figuras de la fotografía social húngara, compatriota de grandes fotógrafos hoy consagrados como Brassai, Robert Capa, André Kertész y Kati Horna. Con ellos comparte, además, la experiencia del exilio⁷.

Entre fin de año de 2013 y fines de febrero de 2014 y con motivo de los cien años de su nacimiento, la Sala Canal de Isabel II, en Madrid, expuso la colección “Nicolás Muller. Obras Maestras”⁸. Una de las gacetillas que anuncian la muestra presenta el siguiente comentario, que parece definir clara y sintéticamente el trabajo de Muller:

Como otros fotógrafos de su generación, Robert Capa, Brassai o Kertész, está muy influido por las teorías constructivistas de la época y por las nuevas formas visuales que se originan en la escuela alemana de la Bauhaus. Este conjunto de influencias dará lugar a una fotografía directa, expresiva y social que busca retratar a las clases sociales más desfavorecidas desde un humanismo que pone en valor la fuerza de lo cotidiano⁹.

Por su parte, Benito Quinquela Martín, uno de los pintores más populares de nuestro país, fue autodidacta, lo que ocasionó que la crítica no fuera siempre positiva con su obra. Su rasgo técnico distintivo es que usó como principal instrumento de trabajo la espátula en lugar del tradicional pincel. Ha retratado como nadie la vida del trabajo en el puerto, a la que conocía desde pequeño cuando ya cargaba bolsas de carbón para ganarse la vida. Volvamos a las imágenes. Podríamos conjeturar que la “anécdota” de ambas vistas, la pictórica y la fotográfica, es semejante. Que la asociación se produjo debido a que describen escenarios similares. Sin embargo, de ningún modo pretendo sugerir que haya alguna relación de hecho entre lo que cuentan la producción pictórica que alude al puerto de Buenos Aires y la toma de Muller del puerto portugués de Oporto (por ejemplo, que Quinquela se hubiera inspirado en la foto de Muller suponiendo que hubiera tenido oportunidad de conocerla, lo que en verdad es altamente improbable, o a la inversa, lo cual resulta más improbable aún). Pero si hubiera sido así, todavía tal cuestión sería irrelevante para lo que pretendo sustentar en este trabajo.

¿Por qué me pareció significativo tal parecido? En verdad, dado el momento histórico común (la década del '40 del siglo XX), no es para nada sorprendente que haya fuertes coincidencias en los elementos descriptos en cada imagen: cada una cuenta, en sus términos, la manera en la que por entonces se llevaba a cabo la carga y descarga de ciertas mercaderías

en los puertos. Hasta podría darse explicación epocal para la vestimenta de los personajes que allí aparecen, la conformación de los barcos, las técnicas de descarga, etc.

No es, entonces, la anécdota lo que cuenta. Lo que me parece que vale la pena confrontar son, precisamente, las miradas de dos artistas alejados geográfica y hasta culturalmente; incluso técnicamente, ya que estamos hablando de una foto en comparación con una pintura. Pero que, a la vista de un receptor, resultan semejantes. Es decir, estamos frente a un interesante ejemplo de “fronteras”: frontera entre lo fotográfico y lo pictórico, frontera entre la cultura europea y la sudamericana (y todavía cabría aquí hablar de las diferentes fronteras hacia el interior de la frontera cultural, por ejemplo, las costumbres húngaras y/o españolas y las rioplatenses), frontera entre el ambiente político-social de la posguerra y el de los cambios profundos en la esfera del trabajo de la Buenos Aires de los '40-50, etc.

Y es entonces que pienso en Merleau-Ponty, en su concepción de la mirada como constitutiva del mundo, no en un plano puramente imaginario, ni en uno conceptual, ni siquiera como testimonio afirmativo, sino en tono interrogativo: “La primera que interroga al mundo no es la filosofía sino la mirada”, dice en su obra póstuma *Lo visible y lo invisible* (1970, p. 132). Lo asombroso es que en perspectiva fotográfica, un fotógrafo húngaro exiliado y finalmente radicado en España, hace una toma de un puerto portugués en 1939 que se parece mucho, al menos en una recepción particular, a la pintura al óleo de un pintor porteño que gusta retratar ciertas postales del hoy mítico barrio de La Boca. El primero genera una imagen en tonos de grises, el segundo una de colores predominantemente cálidos; podríamos extremar la metáfora: una frontera cromática.

Pero la contingencia, el azar, ha hecho que una mirada receptiva las asocie. Y las interroge, poniéndolas en diálogo pese a sus diferencias constitutivas, e incluso frente a sus coincidencias. Tiene sentido, y al mismo tiempo no lo tiene, asemejarlas. Hay algo de razonable y a la vez de fortuito en su confrontación. Es que las imágenes, por todo esto que decimos pensando en la aseveración merleaupontyana, no se conforman con un sentido que se agota en alguna explicación, sino que son expresiones y, como tales, su sentido (su significado, su inteligibilidad) se monta sobre un fondo de sinsentido: su potencia sensible, diría Merleau-Ponty, su carne. De este modo sostiene: “Tanto en la obra de arte o en la teoría como en las cosas sensibles, el sentido es inseparable del signo. La expresión, por lo tanto, nunca puede darse por acabada. La más alta razón es vecina de la sinrazón”. (2000, p. 28)

“Cézanne se pregunta si lo que ha salido de sus manos tiene sentido”, reflexiona en el artículo que le dedica; es decir, Cézanne duda, porque lo que quiere lograr, poner de manifiesto un segmento de mundo, es una tarea sin fin. Porque no solo hay sentido en la obra, sino también sin sentido, entonces, su “decir”, lo que nos muestra, es, por contingente, por ambiguo, expresable al infinito, de interpretación inagotable.

Así, la comprensión de una obra, la comprensión de una puesta frente a frente de dos obras que parecen decirnos algo semejante, la interpretación de los por qué, incluso, las hemos enfrentado, las preguntas que nos sugieren, también se instalan en una zona de frontera: no es una cuestión ni completamente sensible ni completamente inteligible. De tal modo que, no se trata, plenamente, ni de un saber ni de un no saber, sino de una mirada interrogadora que, contingentemente, habrá o no encontrado alguna idea significativa en la presentación sensible a la que se enfrenta.

Conclusiones

Muchas fronteras, lo hemos señalado, se aúnan en la asociación entre Quinquela y Muller: naturalmente fronteras geográficas (Buenos Aires/Oporto), pero también técnicas (toma fotográfica/pintura al óleo), artísticas (fotografía/pintura), culturales (Europa en guerra/Buenos Aires de inmigrantes), si se quiere, hasta políticas (que derivarían todas de las otras), fronteras entre lo explícito y lo implícito, fronteras entre lo sensible y lo inteligible, es decir, entre el sentido y el sin sentido. A su vez, ambas imágenes hacen foco en una zona límite como es un puerto que puede pensarse, así, como una zona de frontera: la que se erige entre la tierra y el agua.

La frontera no solo constituida, sino también atravesada por la mirada receptiva, es la que nos pone en el lugar de la interrogación y la apertura hermenéutica.

Por otro lado, hemos hablado de la frontera entre lo escrito o dicho y lo visual. Hay ideas que surgen de las manifestaciones visuales, pictóricas o fotográficas, que también nos ofrecen un lugar, parafraseamos a Kant, para mucho pensar. Como sostiene Merleau-Ponty, se esconden entre las luces y los pliegues de las obras artísticas a modo de “ideas sensibles” sin que nos puedan ser dadas de otro modo (cf. 1970).

En ambos casos se ponen en juego enigmas sobre las posibilidades de saber, la potencia del arte (pero no solo del arte) para transmitirnos algo más o menos parecido a la verdad. Siempre se interpela, en definitiva, el papel del receptor.

Mucho sentido y mucho sinsentido, volvamos al libro del que hemos partido, conviviendo al prestarse a la interpelación de la mirada que, en forma interrogativa, pone en cuestión las convicciones más elementales de nuestra tradición filosófica: que el pensamiento solo piensa y que los sentidos solo sienten. Para Merleau-Ponty no hay una verdad menos cierta que ésta.

Notas

1. [Mithell, W. J. T., “Spatial Form in Literature: Toward a General Theory”, *Critical Enquiry*, 6:3 (verano 1980), pp. 539-567. Citado en Gabrieloni, Ana Lía, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del renacimiento a la modernidad”, *Revista Saltana*, on-line: <http://www.saltana.org/1/docar/0012.html#8>
2. Allí pone como ejemplos los nombres de Paul Strand y Walker Evans. Este último puede ser considerado como un equivalente en EEUU de Atget en Francia, dada su inclinación a fotografiar escenas de la vida cotidiana y lugares simples, aparentemente insignificantes. Strand, por su parte, es considerado como uno de los padres del documentalismo moderno. “En los países capitalistas, –asegura luego Berger–, fue éste también el momento más libre de la fotografía: se había liberado de las limitaciones que imponían las bellas artes para convertirse en un medio público que podía ser utilizado democráticamente”. Claro, se trató de un momento breve: inmediatamente los nazis lo utilizan sistemáticamente como propaganda. (Berger, 2000, p. 47)

3. Soulages da como ejemplos: “¡Arte, función social!” (Paris, 1995) y Béthune, barrios en busca de identidad (1996); Marc Pataut (Documenta X, 1997); Michel Semeniako (proyectos varios, 1982, 1987, 1991).
4. Recordemos la famosa sentencia kantiana, en su *Crítica de la Facultad de Juzgar* acerca de las Ideas Estéticas, las cuales “dan mucho que pensar” (Kant, 1973, p. 283)
5. Puede ver una imagen de esta fotografía en la página <http://www.madriz.com/nicolas-muller-fotografia-social-en-la-posguerra/> visitada por última vez el 30/12/14.
6. Para ver imágenes de sus pinturas, conocer más sobre su vida, su obra y los estudiosos de la misma puede visitarse la página del museo Quinquela Martin: <http://www.museoquinquela.gov.ar/>
7. <http://www.jeudepaume.org/?page=article&idArt=2212>, “Nicolás Muller (1913-2000). Traces d’un exil”, on-line, visitado el 30/11/14.
8. Comisariada por Chema Conesa y organizada por el gobierno de la Comunidad de Madrid, la muestra presentó 125 imágenes.
9. En http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/596/ARTE/El_retrato_social_de_Nicolas_Muller, visitada por última vez el 30/12/14

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2000). “Usos de la fotografía”, en *Elementos*, n° 37, pp. 47-51 (hay versión on-line: <http://www.elementos.buap.mx/num37/pdf/47.pdf>, visitado por última vez el 30/12/14)
- Da Vinci, L. *Tratado de la pintura*, ediciones varias.
- Gabrieloni, A. L. “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: breve esbozo del renacimiento a la modernidad”, *Revista Saltana*, on-line: <http://www.saltana.org/1/docar/0012.html#8>, visitado por última vez, 30/12/14.
- Kant, I. (1973). *Crítica del Juicio*. México: Porrúa.
- Koetzle, H. M. (2010). *Fotógrafos de la A a la Z*. Edit. Taschen: Colonia.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *El mundo de la percepción*. Buenos Aires: FCE.
- Merleau-Ponty, M. (2000). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Península.
- Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca.
- Zabala de la Serna, “El viaje vital de Nicolas Muller”, 29/11/13, on-line: <http://www.elmundo.es/cultura/2013/11/29/5298606b61fd3dc2618b457f.html> visitado por última vez el 30/12/14

Abstract: This essay investigates artistic borders around two issues that remain today an indisputable validity: on one hand the visual and verbal language and on the other hand relations between different visual elements.

Key words: border - experience - image - word.

Resumo: O ensaio indaga sobre as fronteiras artísticas ao redor de duas questões que mantêm hoje uma vigência indiscutível: por uma parte a visualidade e a linguagem oral e por outra as relações entre visualidades diferentes.

Palavras chave: fronteira - experiência - imagem - palavra.

Resumen: A partir de las distintas manifestaciones artísticas que participaron de la Bienal de Estambul de 2013 se realizan distintas consideraciones sobre los avatares relacionados con las fronteras y las migraciones que habitan en estas producciones fotográficas y videográficas.

Palabras clave: frontera - puente - manifestación artística - bienal - fotografía - video.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 146]

(*) Docente e investigador. Profesor en la Universidad Paris 8 y en el Instituto Nacional de Historia del Arte de Paris. Profesor invitado en otras universidades. Fundador y director de Retina International. Autor de varios libros. Dirige colecciones acerca de la imagen en las Editoriales Klincksieck y L'Harmattan.

“Todo el misterio de la vida humana consiste en que transcurre en la inmediata proximidad, casi en contacto directo con esta frontera, que no está separada de ella por kilómetros sino por un único milímetro”.
Milan Kundera (1986, p. 156)¹

El héroe de Kundera podía realizar sus ida-vuelta, pasar y traspasar la frontera. En un momento él opta por la migración.

La ciudad de Estambul nos interesa de esta manera porque es una ciudad-frontera: entre dos continentes, entre dos culturas, entre dos religiones, entre dos épocas. No es, acaso, por azar que la problemática de la frontera haya nutrido a la XIII Bienal de Arte Contemporáneo?: Esta época (2013), estas fronteras tuvieron guerra, o los riesgos de la guerra, –Siria, Irak, Irán– en su interior, y tuvieron manifestaciones revolucionarias.

¿Cómo vivir la dupla fronteras y migración? ¿Cómo vivir los ida-vuelta? Las artes y los artistas nos ayudan a responder.

Ida-vuelta

Pasé mi vida en Estambul, sobre la orilla europea, en las casas que daban a la otra orilla, a Asia.

Permanecer cerca del agua, mirando la orilla de enfrente, el otro continente, me hacía recordar sin cesar mi lugar en el mundo, y así me encontraba bien. Y luego, un día, construyeron un puente que unía las dos orillas del Bósforo. Cuando estuve sobre ese puente y miré el paisaje, comprendí que era todavía mejor, que era todavía más hermoso mirar las dos orillas al mismo tiempo. Comprendí que la mejor forma de estar en un puente es entre dos orillas. Dirigirse a las dos, sin pertenecer totalmente a la una o a la otra develaba el más hermoso de los paisajes

Este texto de Orhan Pamuk nos permite apoyarnos en el problema de la frontera y de la frontera-puente: ¿Somos nosotros mismos un puente³ o un muro?⁴ Estas son dos maneras de vivir nuestro pasaje desde el nacimiento hasta la muerte.

Jorge Méndez Blake explora ese problema con su muro de ladrillos y títeres kafkianos, *El Castillo*, 2007; Gordon Matta-Clark (1943-1978) a partir de *Conical Insect*, 1975, destruyendo los muros cuando se construía Beaubourg. Y Orhan Pamuk da su respuesta desde Bósforo: en habitantes de Bósforo, por cierto, pero sobre todo en mediterráneos: a la manera de Sócrates:

Pensar (es) un discurso [*logos*] en donde el alma se extiende ella misma sobre los objetos que examina (...) El alma en su acto de pensar. Esto no es otra cosa, para ella, que dialogar. Dirigirse a ella misma las preguntas y las respuestas, pasando de la afirmación a la negación. (Platón, 1976)

Pensar es, entonces, hacer puentes. Es dialogar con los otros y primero con uno mismo, puesto que yo mismo soy varios. Ser hombre es referirse no solo a la humanidad sino a la interhumanidad, al ida-vuelta dentro de la humanidad y, en todo caso, no ser un muro sino un puente: devenir puente, deber-ser-puente. Sin por esto creer presuntuosamente que uno es el puente, el camino entre *vedask* y *yol*. Solo un ensayo de puente, un ensayo de *arché*, un ensayo de Haykel, y *arché* reunido al origen. Solo una vivencia de puente frágil y débil delante del último pasaje, bienvenido, muy bienvenido. Solo un ensayo de archivo gracias a la obra de arte.

Escuchemos ahora a OrhanPamuk:

- dar a la otra rivera: pero, ¿qué es lo que se le da? ¿Es una creación sin donación posible?
- permanecer: pero ¿debo yo permanecer en la permanencia del Padre o bien dirigirme hacia el infinito horizonte?
- mi lugar en el mundo: pero ¿tengo, acaso, un lugar? ¿El lugar de quién? ¿En lugar de quién? ¿Qué lugar es ese? ¿Taksim o Tahir?⁵ ¿El lugar de la muerte? ¿Cómo vivir, al contrario, mi necesario desplazamiento para encontrar no a mi ser sino a mi devenir, a mi movimiento, a mi movimiento en otro ser, al movimiento de mi pensamiento?

- ser un puente entre dos ríos: no olvidemos las orillas; sin las orillas no habría puentes. Releer al Francis Ponge de *Las riveras del Loria* (2001). Releer a Jacques de Bourbon Busset y “Las orillas son la oportunidad del río. Lo encierran, pero a su vez le impiden convertirse en ciénaga”⁶. –sobre todo no ser *ciénaga*; sobre todo releer a Alain Milon⁷.
- develar: la verdad como develamiento, levantar el velo, –Nietzsche, Heidegger–, *aletheia*⁸, gracias a la doble dirección de esos dos orillas.

Pero nos estamos atrasando. El Mediterráneo está muy enfermo: mucha ida, poca vuelta, menos aún ida-vuelta. Está contaminado a nivel ecológico, también a nivel político, económico y pacífico. Los conflictos y las guerras que lo rodean: económicas, algunas muchas veces perdidas, o militares que se suceden tanto entre muchos países como en el interior de un mismo país. Contaminado por un mal uso de las fronteras.

No hay más esperanza que pensar que devendrá en un segundo Mar Muerto y, ¿después de que el Océano Atlántico, y después el Océano Pacífico lo reemplacen definitivamente, quién lo enterrará? Todo no será más que archivos y pasado. Otra que Palmyra se arriesgue de ser en 2015 un sitio de destrucción de los archivos y del arte: nueva barbarie.

O bien, ¿tiene, entonces, sus razones para esperar a recargarse en su propio origen, en el sentido husserliano del término, cuando habla de la geometría, en el sentido vernantiano⁹ del término, cuando éste habla del origen del pensamiento griego, en el sentido en que nosotros podemos hablar del origen del *ars publicus* griego o romano? Entonces, los archivos tendrán sentido particularmente gracias a las obras de arte.

Razones para esperar a que se fundan los eventos y las prácticas contemporáneas, ver las hiper actualidades de la ciencia, de la filosofía, la política, las artes, pero sobre todo ver la distinción entre origen y comienzo. Lo primero es arqueológico –ver archivísticamente– y ontológico, lo segundo es cronológico e histórico. El comienzo tiene un lugar, una forma y es el principio constituido y definido de cualquier cosa que llamemos novedad; el origen está, más bien, del lado de la esencia constitutiva que siempre se repite y siempre se hace propia. Es por esto que en Egipto los geómetras y los artistas, y en Grecia los filósofos, los hombre políticos y los artistas públicos pertenecen al orden no del pasado, sino de un presente vivo, siempre retomado y recompuesto por sí mismo. Las razones activan y reactivan el origen. Es esto lo que pasa hoy en Turquía en los espacios públicos y particularmente en el espacio público de la creación y de la exposición que es la XIII Bial de Estambul. Comprendemos por qué y cómo se ponen en juego las fronteras en el arte contemporáneo y también, naturalmente, en la geopolítica; cómo se ponen en juego el ida-vuelta; cómo las migraciones ponen en juego las fronteras. Las apuestas son societarias y sociales, políticas y económicas, artísticas y estéticas.

Y todo se desplaza con el tiempo, rápido, muy velozmente: en aceleración. La fotografía ¿es suficiente para decir, para mostrar, para hacer sentir? ¿Es necesario recurrir al video? ¿Cómo rendir cuentas de esta colonización de montañas, por ciudades en todo el mundo y esencialmente en Perú? Las fotos de Edi Hirose se imponen en esta temática: *Expansion*, 2009.

Polis-Police

Para el espacio público mediterráneo como para todos los otros espacios, es necesario partir del lema kantiano: “la insociable sociabilidad de los hombres”¹⁰. Estos logran vivir fácilmente juntos, formar una sociedad unida, pacífica y enriquecedora para todos sus miembros.

Dos artistas trabajan este problema focalizando sobre la circulación y en particular en las Mega Polis: Maider Lopez, con sus fotos de montañas repletas de tránsito y traspasadas por callejones sin aparente salida –*Ataskoa* (TraffiJam), 2005– o en su video *Making Ways*, 2013, en el que filma la circulación vial desde Karaköy a Estambul: crítica constante o puesta en escena que permite sin cláusulas no idealizar el espacio público.

Pero la brasileña Cinthia Marcelle, nacida hace 40 años en Belo Horizonte hace un trabajo mucho más rico, no tanto con su video de 2011 con Tiago Mata Machado *The Century* –video a fin de cuentas fácil y formalista, que muestra en planos fijos la destrucción de objetos puestos delante de la cámara–, pero con *Confront*, video de 2005 en que durante 9 minutos se ve malabaristas que usando antorchas y vistiendo trajes coloridos, bloquean –como es costumbre en Brasil– por un tiempo breve –como la aduana de una frontera– a los automovilistas. Aumenta la circulación nocturna, el momento de los mayores peligros, de todos los miedos, de todos los fantasmas. El espacio público es entonces el lugar indispensable de esta acción filmada: por fuera no tendría sentido. Esto es más un juego con el tiempo público, tiempo compartido por los malabaristas y los automovilistas, teniendo siempre presente el momento de ruptura y de violencia. Más importante es el problema de la circulación de las personas en la capital de Brasil: si los que detentan el capital circulan en helicópteros de una esquina a otra de Sao Paulo, la clase media tiene entre tres y seis horas de transporte diariamente. Los disturbios de junio de 2013 en Brasil fueron desatados por el aumento del 5% del precio del boleto en los transportes: lo inaceptable y la iniquidad eran entonces insoportables y por eso mismo, no soportadas. Hacer esta performance filmada es criticar a la vez las fronteras entre las clases sociales, denunciar la pobreza instituida y ponerla en escena –entendemos una noción libre del malabarista– al interrogar el espacio público compartido peligrosamente, atendiendo al espacio público peligrosamente compartido: jugando con fuego.

Esto está retomado a su manera en *Wonderland* de Halil Altindere. Los títulos de estas dos obras giran alrededor de referencias explícitas al mundo y a la mundialización. El trabajo de Cinthia Marcelle es parte de un todo titulado *Unnus Mundos*. Un mundo con ida-vuelta donde las fronteras no son más que obstáculos infranqueables.

A partir de esto, podemos comprender mejor la riqueza del trabajo de Amal Kanwar en su video de 2007 *Conversation non stop*: el desfile sorprendente de una quincena de hombres, mujeres y niños perturbando la circulación de una calle en el Cairo marchando de rodillas como una tropa de carneros. Resaltemos lo que el cordero representa para las tres religiones monoteístas de esta región –sacrificio, y degollamiento, exigencias del pastor– sin hablar de la aproximación nietzscheana. Lo que sostiene principalmente esta performance es un diálogo sin fin ni comienzo, una palabra pública en un lugar público –la calle– tenso intercambio a los límites de la violencia donde una mujer relativamente frágil en un lugar público responde a los hombres cada vez más sobre excitados, verdadero origen de esta

palabra antes que la política: una base a partir de la cual la *res publica*, el *arspublicus*, y el diálogo filosófico pueden darse, siempre de manera provisoria y riesgosa. No olvidemos que Sócrates fue condenado a muerte en un proceso democrático, ni el *démos* —el pueblo que puede manifestarse como populismo—, ni el proletariado encarnan la verdad del logos. Releer también a Deleuze sobre el pueblo.

Y no es un hecho fortuito si, saliendo de la Bienal, se puede ver nuevamente representada la escena de la *Conversation non stop*, por cierto, delante del Liceo Galatasaray, pero sobre todo advirtiendo la presencia policial que no dialoga nunca con los manifestantes, pero que engendran una presión verbal psíquica, en los límites de la violencia, de un solo hombre frente a los policías. Actualidad de esta *conversación sin fin* o, mejor aún, la reactivación de la esencia de esta insociabilidad, del origen antropológico que, como decía Girard, tiene ya 40 años de violencia y de sacralidad.

Se puede repensar *Wonderland*, video de 2013 de Turc Halih Altindere: *Wonderland*, título simbólico de los efectos de la hiperviolencia de la globalización y de la transformación del mundo en una ciudad y de la guerra en guerrilla urbana. Los raperos mismos ponen en escena la quema de un policía. En otra canción de este artista los policías se transforman en enanos: *Infinity has no accent*, el infinito que es el Otro, que puede herirnos, es reducido a la negación física infinita. El futuro también, junto con la Historia.

Conflicto-paz

Pero existen fugaces conflictos mortales entre fronteras en el Mediterráneo y que los artistas desarrollan a su manera. Hanna Farh Birim, nacida hace poco más que medio siglo en Palestina/Israel, lleva en su piel este drama de las fronteras; hace fotos en las que se ve un hombre que sostiene con su cabeza el arco de una entrada: ¿cómo un solo hombre puede llevar en sus pies la historia de un pueblo entero? Lo que queda es muro sin puertas; no queda más que aberturas. Y el horror continúa. Sin diálogo. ¿Sin ida-vuelta?

Y por tanto, habíamos dicho anteriormente: arco, *archè*, Haykel¹¹, estructuras. Noé está ebrio.

Basel Abbas y Ruane Aboy-Rahme abordan desde sus perspectivas, a través de un video, el problema de la frontera y del compromiso militar —¿hasta la muerte?— con un video muy potente que nos sumerge en la camioneta de dos hombres que vienen de hacer algo en alguna parte y no ven los muros bombardeados por los conflictos bélicos: *The incidental/ Insurgents*, 2012-2013. La cinta es notablemente eficaz y sumerge al espectador en un viaje hacia el infierno. El texto en árabe y en inglés incrustado en la imagen, y la música, refuerzan esta tensión política y afectiva.

Entonces, ¿qué decir de este teatro de imágenes?

Al menos instala un diálogo socrático, ocasión constructiva irremplazable para el espacio público, al menos representa esta insociable sociabilidad en una escena, en la escena pública del teatro, como fuera hace dos mil años, tomada como ceremonia, o como era hace cinco mil años en Egipto, la escena de la performance, o como es ahora, transcurrido un cuarto de siglo de la 1° Bienal de Estambul, siempre fueron lugares que ponen de relieve el lugar de las leyes y de las fronteras y que contienen “sus propios antagonismos”. Eso

que Kant piensa para las fronteras interiores de una sociedad, nosotros podemos pensarlo para las fronteras exteriores entre países. Es por esto que Debray escribe que *la frontera es la paz* (2011), respuesta, solución a la fórmula de Heráclito de Éfeso, ese otro filósofo del Mediterráneo: “la guerra es universal (...) una vez engendradas, todas las cosas son justas”. (1986, p. 347) ¿Es necesario pensar en todos esos países del mediterráneo habitados hoy por la guerra en acto o en germen?

Y, quien pueda esconderse detrás de la paz, de la ausencia de problemas, está más dentro del orden que de la justicia –releer a Pascal y a Maritain–, la mecánica y no la vida. Los hombres como vivientes, las sociedades como cuerpos vivientes - vivientes y creyentes; rehusándose a vivir creyendo, a eso apunta el totalitarismo. La detención de la Historia, la repetición, bajo el sentido freudiano del término –“la repetición es la muerte”–. Y a esto se refiere Vernant, en *Los orígenes del pensamiento griego*, cuando habla de los advenimientos progresivos de la democracia en Grecia; el conflicto es entonces posible. Mejor, es entonces: productivo y positivo. La dialéctica y la historia pueden ocurrir: “desaparecido el *anax*¹² que, por virtud de un poder más que humano unificaba y ordenaba los distintos elementos del reino, surgen nuevos problemas. ¿cómo puede nacer el orden del conflicto entre grupos rivales?” (Vernant, 1969, p. 40). Se pasa de un todo masificado al conjunto compuesto por elementos en oposición; la alternativa es entonces, entre el espacio público y el espacio totalitario; es por esto que la referencia precedente a la ceremonia no era hipotética, aunque, como lo explica François Jeune, Egipto está, desde sus orígenes y hasta el día de hoy, dentro de las particularidades de la esencia de ese país, habitado por la lucha entre dos poderes, el poder religioso y el poder político. “El régimen totalitario, escribía Arendt, transforma siempre las clases en masas, substituye a sistema de partes, no a dictaduras de partido único, sino a movimientos de masa, desplaza el centro del poder del ejército a la policía, y pone en juego una política extranjera que tiene como objetivo el dominio del mundo” (1972, p. 203). En un régimen totalitario, hay inversiones de los roles entre policía y ejército.

Y habrá vigilancia absoluta. Es también de lo que se trata la obra de Jananne Al-Ani después de 2007: *The Aesthetics of Disappearance: A Land Without People*. Suerte de visión satelital de la tierra, sin presencia humana. Esto engendra una impresión tan extraña y asfixiante ¿cómo huir? ¿cómo escapar?

En un nivel mucho más inquietante, a un nivel geopolítico y existencial, no es azar si la policía es entregada al corazón de este sistema; y si, en el happening que fue el Mayo del 68 en ese país mediterráneo y parisino que es Francia, la segunda generación de la post-resistencia coreaba de manera sintomática, y hasta ridícula a las “CRS - SS”¹³; las Conversaciones sin fin en el Odéon –el lugar característico del teatro– o en la Sorbona –el lugar de la investigación– oscilan entre diálogos socráticos y arengas sartreanas, entre libertad y dogmatismo, entre autonomía y deseos de un Maestro, como señala Lacan. El trabajo de 1974 de Nil Yalter & Judy Blum –el primero nacido en el Cairo en 1938, el segundo nacido en New York cinco años después– aparece cuarenta años después como un borrador, más nostálgico-romántico que como un trabajo artístico etnográfico instructivo: *París Ville Lumière* deviene en una especie de BD sin gran interés, a menos que denuncie el narcisismo de un momento en el que trabaja con la metáfora profunda de la sociedad y del espacio público, en la medida que nada sea representado, nada será interrogado de

manera original. Algunos años después de la crítica de Debord a la sociedad del espectáculo, el espectáculo estaba en la calle, permitiendo sus avances sociales y sin transformar las realidades de la sociedad: pese a la denuncia de Bourdieu, los herederos heredarán lo mejor cada vez.

Vivir en grupo una aventura política y social es tan estimulante como difícil: Kundera muestra bien como el poeta de la libertad puede devenir en el poeta de la represión y de la puesta en escena de la muerte. Convirtiéndose en gregario —y aquí lo interesante del desplazamiento de Amal Kenawy, un rebaño que toma la palabra pública—, el grupo necesita para poner en escena su historia presente, un guardián de sala en la exposición de su propio presente, y si no es un guardián particular, será un guardián de la policía. Es necesario interrogar esa necesidad. Como si el espacio público estuviera abierto y el riesgo de que suceda lo peor siempre esté latente. Con un presente eterno y naif, el calendario político es a veces misterioso; a la primavera revolucionaria le sucede el más glacial invierno de las dictaduras: la vida, entonces, de manera asfixiante. La vida que es desordenada y dinámica es remplazada por el orden, el academicismo y la dictadura de la moda: “el orden reina en Varsovia”¹⁴ y esto no ayuda a pensar, no ayuda a vivir, no ayuda a crear.

La creación política, filosófica, artística, en el centro del espacio público es tan frágil, tan precaria, tan opuesta al orden y, en particular, al orden de las cosas que es un deber, en el sentido kantiano del término, de protegerla, mejor, de cultivarla. La cultura no tiene interés alguno sino cuando permite advertir, desde el origen de la creación, lo nuevo; que tendrá que aunarse a lo establecido, y no lo repetido. La repetición teatral, musical, pictórica, fotográfica, etc., no tiene ningún interés cuando lo que se necesita son nuevas interpretaciones. Lo mismo cuenta para el orden político del pensamiento: Sócrates no se repetía porque dialogaba con otro; el hombre político debe hacer lo mismo, es por eso que el deber se desarrolla en el espacio público, en la *res publica*, en la república; el artista debe hacer lo mismo operando sobre el sonido de su obra, sin hacer su trabajo como un niño que investiga confusamente: el artista debe desprenderse de su obra, puesto que ella misma debe ser autónoma, reinterpretable por los otros, en pocas palabras, tomar la voz universal pública. Bach es un buen ejemplo en el que podemos distinguir la construcción de una obra particular de su expresión naífe, a menudo ilusoria. Bach accede a la esfera del *ars publicus*.

Vernant ha demostrado que el advenimiento de la *res publica* es correlativa de su propia filosofía: “Advenimiento de la polis, nacimiento de la filosofía: entre tales emergencias los vínculos son demasiado estrechos como para que en sus orígenes el pensamiento racional no aparezca solidario con las estructuras sociales y mentales propias de la ciudad griega” (op. cit, p. 131). Se podría decir que la emergencia del teatro, de la arquitectura y de la pintura, tanto como del espacio público, participan del mismo movimiento y que hablan de una co-creación del espacio público, de la *res publica* y del *ars publicus* como una hipótesis fecunda.

Vida-muerte

La sociedad griega ante el fin del *anax*, ante el comienzo de la laicización, entra en una contradicción. Y las contradicciones separan puesto que ellas son fronteras humanas y

todo lo humano es un recorte, más exactamente, aparece representado y vivido como un recorte: el ejemplo de la muerte es masivo, los griegos nos lo demuestran:

El mundo de los muertos es distante, separado del de los vivos, (la cremación ha roto el nexo del cadáver con la tierra); una distancia inconmensurable, escribe Vernant, se establece entre los hombres y los dioses (el personaje del rey divino ha desaparecido). (ibid, p. 34)

El discurso de las artes le dicen, a su modo, a estos personajes: teatro y Antígona, literatura y Odiseo. Una frontera es establecida entre los vivos y los muertos, y no entre el rey divino y los otros hombres: frontera con el entorno de la naturaleza, separada, sesgada; las fronteras rehúsan la fusión-adquisición, la confusión, el cordón umbilical; este es, en sí, el problema del colonialismo y del post-colonialismo, presentir el neocolonialismo. Problemas del ida-vuelta, de la migración y de los archivos.

Esta es toda la dimensión cultural de la frontera, antinatural por excelencia. Y lo que no se desarrolla ante la concepción inocente de las fronteras naturales: miremos los mapas de “la” Francia de mil años atrás, sin hablar de los territorios de “la” Polonia. Justamente, no existen “el” mapa o “la” frontera, pero sí “unos” mapas u “unas” fronteras: y eso, en geopolítica, como en geocultura o en geoartística, es como el País de Tendre¹⁵. La frontera es una escritura humana; y eso es lo que origina a la vez su valor y su peligrosidad.

La escritura, dice Vernant, no tendrá ya por objeto la creación de archivos para uso del rey en el secreto de un palacio; sino que responderá en adelante a una función de publicidad; va a permitir divulgar, colocar por igual ante los ojos de todos, los diversos aspectos de la vida social y política. (ibid, p. 28)

La política es posible gracias a esto, la literatura también, la pintura también.

La frontera es escritura pública que permite pasar de lo íntimo a lo público, es decir, al objeto de la discusión, al *logos*, “las fronteras nos hablan, y también pueden utilizar nuestros razonamientos. El Ágora de hoy es la ONU”. Tienen la posibilidad de evolucionar, ejemplos: entre Francia y Alemania, entre las dos Alemanias, entre los 27 países de Europa; contraejemplos: las de Palestina e Israel, entre el Tibet y la China. Migraciones dolorosas y crueles. De un lado la Historia, del otro lado la mecánica, en el sentido en que Bergson escribía en *La risa* “un mecanismo sujeto a los vivientes”. Pero también las pasiones. Pasiones mediterráneas, fijadas al pasado, culturas sofocantes, a veces habitadas por la voluntad de detener el tiempo.

Sin hablar de las fronteras invisibles: bien conocidas para todos pero no indicadas materialmente: las bandas criminales latinoamericanas delimitan su propio territorio, como la omertá¹⁶ mediterránea.

Y nada más simple:

Existen, escribe Vernant, en el corazón de la concepción griega de la sociedad, una contradicción fundamental: el Estado es uno y homogéneo,

mientras que el equipo humano está hecho de partes múltiples y heterogéneas. Esta contradicción está implícita, no formulada, puesto que los griegos no habían distinguido el Estado de la Sociedad, el plan político del plan social. (ibid, p. 40)

Así, las fronteras visibles pueden esconder otras: las fronteras de clases, de castas, el “muro” del dinero, se dice, avanza, las fronteras garantizan los paraísos fiscales, las fronteras políticas esconden fronteras económicas y geocapitalistas. Ocultamiento de la Historia y de la herencia, voluntad de producir la ilusión de que con las fronteras todo es espacial, y entonces, todo puede ser abordado temporalmente. De ahí la necesidad de una genealogía de las fronteras geopolíticas, pero también geoculturales y geoartísticas. Las creaciones públicas contemporáneas deben no solamente interrogar a la memoria, al olvido y al archivo, sino también abordar al tiempo y a la historia. En Turquía el problema kurdo reposa en la cuestión de las fronteras; y está el problema de la inmigración.

Espacio-tiempo

Para vivir y pensar el tiempo, los griegos inventaron un nuevo espacio estructurado por las nuevas fronteras: substituyeron a la Acrópolis el Ágora.

El nuevo espacio social es central, escribe Vernant. El *kratos* (fuerza), el *archè* (comienzo), la *dunasteia* (potencia) no son más situadas en la cumbre de la escala social, son puestas es *meson* (en el medio), en el centro, en el medio del grupo humano. Este centro es constantemente valorizado. (ibid, p. 43)

Substituyen a un espacio trascendente de tres dimensiones un espacio inmanente de dos dimensiones, con un centro de potencia equidistante de todos; las fronteras no son más entre el rey y los otros, sino entre los miembros de una ciudad y los de otra ciudad. Inventaron un lugar político –el lugar de la política– que es un lugar de palabras y, por eso mismo, un lugar de humanidad, de interhumanidad: un lugar geopolítico que es correlativo a un lugar cultural: “el ágora. Ese cuadro urbano define, de hecho, un espacio mental; descubre un nuevo horizonte espiritual. Desde que la ciudad se centra en la plaza pública, es ya, en el pleno sentido del término, una polis” (ibid, p. 37). Este es el espacio público. Es a partir de aquí que se construye el espacio del teatro y el espacio del *ars publicus*.

Y, al mismo tiempo, crean el lugar geofilosófico que hace funcionar al ágora y que Platón delimitará con las fronteras de la Línea y de la Alegoría de la caverna en *La República*. Así, Vernant puede escribir: “En su forma, la filosofía se relaciona de manera directa con el universo espiritual en que se define el orden de la ciudad y que caracteriza precisamente una laicización, una racionalización de la vida social” (ibid, p. 94). Siempre existen fronteras, pero no tienen la misma función ni el mismo uso.

El ágora (...) realiza sobre el terreno; este ordenamiento espacial forma el centro del espacio público común (...) espacio centrado, espacio común

y público, igualitario y simétrico, pero también laico, hecho para la confrontación, el debate, la argumentación y quien se opone a este espacio, religiosamente calificado, es la Acrópolis. (ibid, p. 103)

Aunque, en razonamientos de Platón, a veces el espacio laico y racional no es antitético con el espacio del arte público. ¿No existe, por otra parte, medios para articular en su obra *logos* y *muthos*?¹⁷ Y no podemos nosotros para estos problemas preferir a Sócrates que anuncia:

La mentira es inútil a los dioses, pero útil a los hombres, como formas de remiendo (...) Y si a alguien pertenece el hecho de mentir a los otros, es a los jefes de la ciudad, para engañar, en el interior de la ciudad, a enemigos o a ciudadanos; a toda otra persona la mentira está vedada. (Platón, 1985)

El artista no miente, en la medida en que no pretenda enunciar la verdad, al espectador en interpretar y develar poco a poco la verdad, aunque trabaje socráticamente, anunciándola poco a poco.

No es esto tampoco lo que puede sugerir la fuerte obra de Jorge Galindo y Santiago Sierra, *Encargados*, video de 2012: se ve, en blanco y negro, un desfile de 7 Mercedes negros llevando cada uno un inmenso retrato en blanco y negro de la figura de un político español, retrato dado vuelta, a la manera de Baselitz, pero también a la manera de los Indignados que enderezan el poder establecido, todo con una música fúnebre anunciando el entierro de una cierta política, esa que se parece, en el última instancia, a la denunciada también por la pompa y la música del desfile de los dignatarios (soviéticos). Denuncia del uso no democrático del espacio público y de la *república*, de la perversión del *logos*.

Las fronteras del *logos* son, a la vez, fronteras producidas por el *logos* y fronteras que limitan al *logos*, *logos* que significa *palabra*, *lógica* y *razón*. “Esto que implica el sistema de la *polis*, es ante todo una extraordinaria preeminencia de la palabra sobre todos los otros instrumentos del poder. Se transforma en la herramienta política por excelencia” (op.cit., p. 44). Se transforma también en herramienta del teatro, esta otra palabra pública dada en el espacio público que él mismo consagra.

Se podría interpretar el uso de la palabra en el arte conceptual a partir de este uso público. Algunas veces el perfil poco confiable de ciertas obras, prisioneras de un charlatán naif, cuando no narcisista, como lo son los diálogos con Rancière de Thomas Hirschhorn, quien tiene la tendencia a repetirse en *Timeline: Work in Public Space*, 2012. No olvidemos que la palabra puede, por otro lado, ser utilizada en la perspectiva de la filosofía, de la filodoxia¹⁸ –esta sería la del sofista, la del abogado, la del comerciante y del periodista, no tanto la del artista.

Las fronteras geopolíticas y correlativamente geoculturales del ágora se funden sobre una *polis* organizada por el *logos* que recorta las fronteras generadas a través de la Acrópolis. Fundan y garantizan el dominio público y un sector de intereses comunes; se dirigen hacia la transparencia y la verdad, la democracia y la república, la humanidad y la inter-humanidad. Es en relación a esto que se puede comprender los textos de Kant de 1784 y de 1795: *Apuntes para una historia universal en clave cosmopolita* y *Proyecto de paz perpetua*, antes y después de la revolución francesa.

La inter-humanidad es puesta en escena por el monumental trabajo de Wouter Osterholt y Elke Uitentius: *Monumentto Humanity - Helping Hands*, 2011-2013: 177 esculturas de manos de más de dos metros de alto, todas diferentes, instaladas en la ciudad de Kars, cerca de la frontera turco-armenia que producen un diálogo público en el espacio público, cada ciudadano puede tomar posición al interrogarse sobre este proyecto y sobre sus enclaves políticos, memoriales y humanos.

Entonces, un nuevo tipo de vida es posible: la vida política fundada sobre la igualdad y las fronteras que garanticen la libertad de los individuos:

La *polis* se distinguía de la familia, escribe Arendt, en tanto que desconocía a los “iguales”, tanto que la familia es la principal jurisdicción de la no igualdad. Ser libre significaba que se podía olvidar de toda necesidad de la vida y de las órdenes de los otros, y *también* que uno era *para sí mismo* su propio gobernador. Se trata de no ser ni esclavo ni amo. Así, en los dominios de la familia, la libertad no existía. (Arendt, 1983, p. 70)

Entonces, libertad, igualdad, y frontera; juntas, son tres instancias que contienen una relación de posibilidad con la vida cotidiana, con la vida cultural y con la vida humana. Se necesitará agregar primero otro campo cultural instaurado por el cristianismo y en particular por San Pablo –“no hay ni judío ni griego, no hay ni esclavos ni libres, no hay más hombres ni mujeres: porque todos ustedes son uno en Jesucristo” (San Pablo, *Galateas*, 3. 28)– para poder acceder, mucho tiempo después, a otro trío conceptual que sustituye la fraternidad a la frontera, y ese es: *Libertad, Igualdad, Fraternidad*.

Se comprende la radical revolución operada por los griegos cuando Aristóteles afirmaba con razón que ellos engendraron otros dos posibles tipos de vida: la vida política y la vida contemplativa, que no es acaso otra cosa que la que Vernant nombra *la vie spirituelle* y que se nombra hoy como *la vida cultural*: “Los principales tipos de vida son tres, escribe Aristóteles: la vida bestial, la vida política y en tercer lugar la vida contemplativa” (Aristóteles, 1959, p. 40)¹⁹. Y el filósofo agrega: “fuera de la ciudad, el hombre es una bestia o un dios”. Zbigniew Libera juega con esas referencias en sus panorámicas *The Exodus of the People from the cities*, 2010, y con *The Gay, Innocent and heartless*, 2008. La fotografía que pone en escena dos *buenos salvajes* desnudos es sorprendente, uno es magnífico y gigante, el otro es chispeante e irrespetuoso, al costado, una muchacha que parece ser una turista exploradora, fotógrafa: la puesta en imagen misma, utilizada en el arte, es puesta en cuestión. ¿Quiénes son los dioses, quienes las bestias? ¿Quiénes son los hombres? Y en resumen ¿dónde trazar la frontera entre ellos?

Humanidad bien olvidada en las expropiaciones que maltratan al mundo: sin tierra en Brasil –ver los trabajos de Valencia Ribeiro y de Franz Aabaa–, paisanos expropiados por la policía y por la armada en India, al costado de Jaipur y del palacio que sueñan. Amar Kanwara ha hecho un film magnífico y doloroso sobre este tema: *The scene of Crime*, 2011. El análisis de los capítulos de este film permiten relacionar con el tiempo de *Le salón de musique* de Satyajit Rey. Sin palabras, la imagen alimenta la vista. Y quien no comprenda la mirada de los carneros filmados que miran a la cámara, ¿comprenderá alguna vez la humanidad sensible de los animales? François d’Avisse tiene razón. Revolución antropoló-

gica, metafísica, estética y política: las fronteras son desplazadas. Totalmente desplazadas; ¿totalmente desplazadas?

Los dioses y las bestias no tienen fronteras; ellos viven como lo desean. Ellos no producen idas-vueltas.

Los hombres construyen fronteras y las migran.

¿Pero quién vive como un dios? La Historia no nos lo demuestra: la mística ni la filosofía tienen ese lugar; se puede tener la impresión de vivir como un dios, de ser el centro de la Acrópolis, ¿pero no es, acaso, una ilusión? ¿Y quién vive como una bestia? Aquel que está en una bestial barbarie; la historia nos ha provisto muchos ejemplos, incluso en nuestro presente “¿Mamá, soy un bárbaro?” pregunta la 13ª Biennial de Estambul.

Ahora resta la articulación autolimitante de estas tres vías: bestial, que algunos calificarán como carnal, corporal o del orden del deseo; política; contemplativa o filosófica, cultural o artística.

Volvemos a encontrar nuestras fronteras geopolíticas y geoculturales pero enriquecidas por el pasaje, instruidas por la humanidad, por el *ágora* y por el arte.

Paradójicamente, la Bienal de arte contemporáneo de Estambul, 2013, elogia el *ars publicus*, de los ida-vuelta. Otra manera de pensar, gracias al arte, las fronteras y las migraciones.

Notas

1. Kundera Milan (1986), *L'art du roman*. París, Gallimard, p. 156. (N de Tr): La nota que Soulages retoma pertenece a la entrada “Frontera” del diccionario que Kundera compila sobre distintos conceptos que aparecen en sus novelas. La entrada entera dice: “FRONTERA. Basta con tan poco, tan terriblemente poco, para que uno se encuentre del otro lado de la frontera, donde todo pierde su sentido: el amor, las convicciones, la fe, la Historia”.

2. Sobre el arte contemporáneo cf. Françoise Soulages (dir.), París, Klincksieck, collection *L'image et les images*, 2012.

3. Tratamos este problema en el marco de nuestro coloquio *Puentes y Fronteras*. 9 y 10 de octubre de 2013, Salvador de Bahía, Brasil.

4. François Soulages & Gilles Rouet (dir.), *De la Primavera de Praga a la caída del Muro de Berlín. Fotografía y Política. Fotografía y Cuerpos Políticos*, 4, Eslovaquia, (dir.), París, Klincksieck, 2009.

5. (N. de Tr.). El autor hace un juego de palabras, intraducible a nuestra lengua, entre *place*, lugar y *place*, parque. El Parque Taksim y el Parque Tahir son los máximos representantes culturales del mundo árabe en tanto su diseño y arquitectura, uno en Estambul y otro en Egipto. Son comparables en occidente al Madison Square Garden o Les Jardins du Versailles.

6. Conversación con J. C. Raspiengeas en, *La Croix*, 3 de diciembre de 2010.

7. En Soulages & Martin (dir.), *Les frontières du flou*, París, L' Harmattan, collection *Eidos*, serie RETINA, 2013.

8. (N.deTr.) El concepto de *aletheia* remite al espíritu de la verdad en tanto revelación de una realidad profunda. Etimológicamente significa *sin ocultar*. Fue trabajado filosóficamente por Nietzsche en su *Origen de la tragedia*, y por Heidegger en repetidas oportunidades.

9. (N de Tr.) En referencia al filósofo e historiador Jean Pierre Vernant.
10. Kant, Emmanuel. *Ideas para una historia universal en una mirada 'cosmopolítica'*. 1784, traducido al francés por S. Piobetta en *La Filosofía de l Historia*, París, Aubier, 1970, p. 64.
11. (N.deTr.) Bernard Haykel es uno de los principales teóricos del Estado Islámico.
12. (Nota del Tr.) Con este término Soulages se refiere a la figura trivial del jefe supremo que detentaba el poder político y religioso de la comunidad. Vernant ubica en esta figura una marca de la influencia micénica en las primitivas comunidades de la Grecia Antigua, que debe desaparecer para dar lugar al surgimiento de la democracia ateniense.
13. (Nota del Tr.) Con esta sigla Soulages hace referencia a la *Compagnies Républicaines de Sécurité* francesas. Facción de la policía parisina cuya función es ser la primera fuerza de choque urbana. Desde sus comienzos funcionó para hacer frente a la histórica resistencia francesa. El agregado intencional de las siglas SS, resalta el año de su creación, 1944, en la Francia tomada por los alemanes.
14. (Nota de Tr.) El autor hace referencia a la frase pronunciada por Rosa de Luxemburgo en su último artículo de 1919, donde, a propósito del cruento fin de la guerra, hace suyas las palabras del Ministro francés Sebastiani que tuvo a su cargo la ejecución de los soldados del barrio de Praga en 1831.
15. (Nota de Tr.) El autor hace referencia al legendario *Mapa de Tendre* que circuló en las cortes francesas durante el siglo XVII donde a partir de una ciudad utópica se representaba la alegoría geográfica y cultural del amor como un eros vinculado con el amor cortesano, caballeresco y jansenista.
16. (Nota del Tr.) El autor hace referencia con *omertá* al código de honor de la mafia siciliana.
17. (Nota de Tr.) El autor se refiere con este término a lo que conocemos como “mitos”. *Logos* contra *Mitos* representa el enfrentamiento en el espacio público griego entre la razón (política), representado en el Ágora y la fe (litúrgica) representada en el Acrópolis.
18. (Nota del Tr.) El autor hace referencia con este término a todos los discursos sociales que pertenecen a la esfera de la opinión (*doxa*) y no a los que pertenecen al saber.
19. Aristóteles, *Ethique a Nicomaque*, I trad J. Tricot, París, Vrin, 1959, p. 40.

Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1972). *Le Syetème Totalitaire*, trad Bourget, Davreu, Lévy. París: le Seuil, Points Politiques.
- Arendt, H. (1983). *Condition de l' Homme moderne*. TradFradier. París: Calmann-levy, Agora Pocket.
- Aristóteles (1959). *Ethique a Nicomaque*, I trad J. Tricot. París: Vrin.
- Debray, R. (2011). *Eloge des Frontieres*. París: Gallimard.
- Heráclito (1986). *Fragmentos*, nº128, trad. M. Conche. París: PUF.
- Kundera, M. (1986). *L' art du roman*. París: Gallimard.
- Platón (1976). *Le Théétète*, 189e. París: Les Belles Letres.
- Platón (1985). *La République*, III, 389 c-d, trad R. Baccou. París: Garnier-Flammarion.
- Ponge, F. (2001). *La rabia de la expresión*. “Las orillas del Loria”. Barcelona: Icaria.
- Vernant, P. (1969). *Los orígenes del pensamiento griego*. París: PUF.

Traducción: Juan Manuel Perez.
Revisión: Alejandra Niedermaier.

Abstract: The article exposes the considerations about the ups and downs related to borders and migrations that inhabit in photographic and videographic productions that participated in the Estambul Biennial in 2013.

Key words: border - bridge - artistic manifestation - biennial - photography - video.

Resumo: A partir das diferentes manifestações artísticas que participaram da Bienal de Istambul em 2013 se fazem considerações sobre os problemas relacionados com as fronteiras e as migrações que moram nestas produções fotográficas e videográficas.

Palavras chave: fronteira - ponte - manifestação artística - bienal - fotografia - vídeo.

Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras

Joaquim Viana *

Resumen: Se releva cómo la presión migratoria contemporánea provoca cambios radicales en la gestión de los flujos transfronterizos. La fotografía explora las rutas recorridas por los inmigrantes clandestinos en sus diferentes estados de excepción.

Palabras clave: idas sin vuelta - tecnologías - control.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 150]

(*) Joaquim Viana es arquitecto, profesor de la Universidad Federal de Bahía. Profesor del Doctorado en Difusión del Conocimiento (DMMDC/UFBA). Coordinador del TR.OPUS (Grupo de Investigación sobre las Ciudades y Territorios). Investigador Asociado LAB EA4010 AIAC (Arts des images & art contemporain) y a RETINA.INTERNATIONAL.

El flujo migratorio clandestino entre África (sobretudo el África subsahariana) y Europa expone las tensiones originadas por el paradigma político de las fronteras. Mientras se crean las tecnologías de control de flujos, con sus más refinados sistemas de captación de movimientos y de escucha, los antiguos territorios de soberanía se van transformando por las emergentes inflexiones de resistencia. Las rutas que los migrantes nómadas transitan para llegar a las “puertas” de la Unión Europea se constituyen a partir de puntos singulares, son formados por las relaciones de poder, capaces de eliminar las barreras impuestas por los acuerdos y regímenes fronterizos.

Debido al movimiento global creciente y a las duraderas contradicciones sociales de los dos continentes, la presión migratoria contemporánea provoca cambios radicales en la gestión de los flujos transfronterizos. Mientras las fronteras exteriores de Europa surgen de un pacto de cooperación económica con el fin de avanzar en la protección y el control de los flujos migratorios en el espacio Schengen, los nuevos acontecimientos trágicos tensionan las antiguas “plazas de soberanía” en el territorio africano. El movimiento de la inmigración clandestina, así como los puntos singulares de resistencia que no dejan de aparecer, pueden ser observados, por ejemplo, desde la construcción de vallas en Ceuta y Melilla, dos enclaves españoles que hacen frontera con Marruecos.

Estas ciudades fronterizas experimentan un flujo continuo de actores clandestinos que intentan migrar a Europa desde el Mediterráneo, huyendo de los regímenes de extorsión de gobiernos inestables, hacia las “oportunidades” del mercado global en Europa. Sin em-

bargo, es importante tener en cuenta que esta acción ilegal casi siempre forma un *flujo de retención* –o incluso un *flujo de ida sin vuelta*– y sucede al mismo tiempo en que las políticas entre las nuevas “zonas de vecindad” establecen grados moderados para el control y selección en las fronteras. Esta moderación se ajusta a la medida en que son creados y compartidos algunos dispositivos de control entre África y Europa.

En junio de 2014, Marruecos se convirtió en el primer país en firmar un decreto para el acogimiento de los inmigrantes ilegales capturados en suelo europeo que supuestamente han cruzado las fronteras de Europa desde su territorio. A cambio de esta “acogida”, la Unión Europea propuso una medida de ayuda a la policía de control de fronteras y un tratado de movilidad facilitará el ingreso de estudiantes y empresarios marroquíes en el territorio Schengen. Por otro lado, la retención y la expulsión de los inmigrantes clandestinos, verdaderos *hombres sin rostros*, que cruzan ilegalmente las fronteras establecidas por Europa, develan las políticas que resultan de los procesos históricos que siempre han creado mecanismos para fomentar choques de civilizaciones y evaluar sus políticas de control de fronteras. Si, inicialmente, los estados estaban preocupados por trazar una *anatomía política de los cuerpos*, con el fin de constituir puntos de referencia que demarcaran rígidamente los flujos de escape de las fronteras, hoy se debe pensar en un régimen de naturaleza distinta capaz de diseñar una *biopolítica de la población*. De esta forma, la alternancia de los diferentes regímenes establece nuevas formas y nuevas funciones para las fronteras, haciéndolas más fluidas y creando fronteras efímeras que, paradójicamente, demarcan un violento régimen de control.

Los trágicos acontecimientos observados entre agosto y octubre de 2005, cuando varios inmigrantes subsaharianos acampados en las cercanías de los enclaves españoles de Melilla y Ceuta intentaron cruzar las fronteras de alta seguridad hacia el territorio europeo y fueron retenidos por los CETI (Centros de Estancia Temporal de Inmigrantes), no dejan de multiplicarse y todavía resuenan como una preocupación inminente para las políticas de control de fronteras. Las imágenes que fueron capturadas/formadas por las cámaras de vigilancia instaladas en los muros mediterráneos de Ceuta y Melilla nos develan un ingenioso *sintagma de lo visible* que funciona como axioma del Estado, en la medida en que cuantifica y estratifica los cuerpos de los migrantes ilegales. Las imágenes son fabricadas como unidades significativas en función de un núcleo enunciativo/formativo de Estado. Mucho más que el registro de una acción clandestina de cuerpos que cruzan las fronteras que separan el África del sueño “El dorado” europeo, las imágenes nos permiten ver el espesor de los Estados. Por lo tanto, la mediatización generalizada de las imágenes que “develan” el flujo migratorio clandestino entre las fronteras europeas, expone no sólo el poder de las nuevas tecnologías de vigilancia y captura, sino también la formación de *bloques de imágenes* como elemento teorematizado del Estado. Estas imágenes agrupadas y mediatizadas sirven para determinar el flujo de retención de los *hombres sin rostro* que rebasan ilegalmente las barreras y, a la vez, dan a conocer el grado de apertura y la permeabilidad del control selectivo de las fronteras que son resultantes de los acuerdos entre los estados. Antoine D’Agata, en su exposición nombrada *Odyseeia*, que tuvo lugar en el Musée des Civilisations de l’Europe et de la Méditerranée en Marsella, en septiembre de 2013, supo evidenciar muy bien este *mecanismo de imágenes* como una paradoja de nuestra contemporaneidad. Mientras el *mass-media* crea un bloque de imágenes sin potencia como una

sucesión de *imágenes clichés* (en la repetición incesante de los informes periódicos y las nuevas tecnologías en la red) para tratar sobre los hechos ocurridos en las fronteras de Europa, D'Agata explora, a partir de la potencia de otras imágenes, de relatos singulares y de vestigios hechos video de las rutas recorridas por los inmigrantes clandestinos, diferentes estados de excepción. Dada la evidencia de que, como nos dice Serge Daney, “nuestra sociedad produce más imágenes y sonidos de lo que puede digerir” la densidad de las *imágenes - imágenes periféricas* - producidas por D'Agata, se nos presenta como reparación, que muestra la excepción irremediable de los flujos de cuerpos ilegales que cruzan las fronteras de Europa, que se lanzan por un viaje sin vuelta (ida sin vuelta/*aller sans retour*). En la medida de esa reparación, la *Odyseia* de Antoine D'Agata está cargada de perseverancia, pues detalla con mucho cuidado y con lucidez lo efímero de las fronteras que se debe a las mutaciones diagramáticas, en función de las relaciones y activaciones de fuerzas minoritarias renovadas, en la medida en que los cuerpos nómadas cruzan el Mediterráneo y otros límites fronterizos del bloque europeo. Por tanto, es posible percibir que la acción documentalista de D'Agata avanza ante la fragilidad de las vidas expuestas, poniendo de relieve sus debilidades, develando sus desplazamientos, sus miedos, sus angustias, que a la vez son potencias que efectivizan la destitución de las fronteras. No se puede escapar ileso de la *Odyseia* de los *hombres sin rostro* que irrumpen las barreras de la Unión Europea, que se enfrentan a terribles peligros en busca de la supervivencia, viviendo cada día a la espera de un porvenir acogedor y que forman, casi siempre, la mano de obra invisible de Europa. Por otra lado, estos nuevos Ulises exponenciales, que derivan de Évros, Bicske, Choucha, Rohovce, Nador, Magreb y muchos otros territorios en crisis, alimentan los discursos forjados por el “control democrático”, que no se cansa de construir nuevas fronteras, cada vez más efímeras, pero múltiples, al tiempo que propagan las *imágenes constantes* de la inseguridad y del terrorismo en suelo europeo.

Las experiencias de los *cruces sin vuelta* de estos nuevos nómadas fronterizos se constituyen como *el revés de la tela* de los proyectos políticos y culturales diseñados para Europa. Estos proyectos crean las *ciudades límite*, o sea, las *ciudades fronteras*, eligiendo a cada primavera las ciudades europeas de la cultura en función de lucrativas remodelaciones urbanas. Ellos fuerzan las transformaciones de nuevos axiomas que son promulgados por la fuerza del Estado y fomentados por la violencia de un sentido común explorado por los *mass-media*. Ellos alimentan los procesos de subjetivación, con la finalidad de proponer la homogeneización de los contenidos, la homogeneización de los cuerpos europeos, haciéndolos dependientes de una *escala jerárquica e identitaria* formada por un ordenamiento constituyente. Este poder constituyente de la cultura puede dar lugar a una exposición de una semiología general que subyuga lo dimensional, la métrica, para crear planes de organización entre fronteras, leyes y prácticas de segregación que forjan una imagen de *ciudad identitaria* como la conformación de un código legal unificado. He aquí la formación de la *más ingeniosa frontera efímera* constituida en el suelo europeo. El imperativo de este sistema se hace dogmatismo del propio Estado y acaba por dar lugar a las conformaciones de un violento proceso de homogeneización de las metrópolis europeas contemporáneas, lo que se debe en gran medida a la función derivativa de una nueva sintaxis económica global que determina las delimitaciones de las fronteras efímeras, teniendo en cuenta los mejores índices de consumo.

Abstract: The article analyzes the contemporary migratory pressure that causes radical changes in transboundary flow management. Photography explores the paths covered by illegal immigrants in their different exception states.

Key words: no way back - technologies - control.

Resumo: O escrito trata sobre a pressão migratória contemporânea que produz câmbios radicais na gestão dos fluxos nas fronteiras. A fotografia explora os caminhos percorridos pelos imigrantes clandestinos em seus diferentes estados de exceção.

Palavras chave: idas sem volta - tecnologias - controle.

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

• Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

• Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

• Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

• **Reflexión Académica en Diseño y Comunicación**

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

• **Actas de Diseño**

Actas de Diseño es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ISSN 1668-0227]

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** |

G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. García Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología.** Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incorvaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informacional** | Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios. Patricia Lurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PYMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen.** Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta**

el miedo, creo una imagen | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en**

la moda? | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivas: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ceil!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana**

en Serbia (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo**. Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre el álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término "producto" en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación**: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G:

Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamé-**

rica | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derecha. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías.** T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el**

marketing interno. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las**

carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampización del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo**

de huella material sobre Valparaíso | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y desafíos de la comunicación**. Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cóppola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | Maria Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna**. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación**. Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas**. Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes**. Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación**. Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia**. Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia**.

Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad**. Alberto Martín Isidoro: **Bizancio**. Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico**. Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico**. Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco**. Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial**. Gabriela Garófalo: **Siglo XIX**. Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación**. Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas**. Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca**. Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter**. Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos**. Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications**. Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa**. Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas**. Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas**. Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros**. Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa**. (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena**. Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos**. Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena**. María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study**. María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia**. Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación**. Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo**. Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural**. Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de**

entender la diversidad. Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad.** **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación:** Nancy Viviana Reinhardt: **Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la**

playa”. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**

dad. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara.** Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas.** Marcelo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de

León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La intervención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentina. Darnos a conocer al mundo.** Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediaticizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Paler-

mo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualletto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios**

de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad. (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae. El ensayo es abonado en el momento de la publicación.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman.
- Estilo de la fuente: normal.
- Tamaño: 12 pt.
- Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises.
Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 · Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT · Argentina · www.palermo.edu/dyc